Estudios de Platería

JESUS RIVAS CARMONA (COORD.)



UNIVERSIDAD DE MURCIA
2006

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2006

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2006

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2006

Estudios de platería, San Eloy 2006 / Jesús Rivas Carmona (Coord.).- Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006
724 p.
ISBN: 84- 8371-642-9
1. Platería – Estudios y conferencias. 2. Orfebreria – Estudios y conferencias. I Rivas Carmona, Jesús. II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. III Título
739. 1 (082.2)

1ª Edición, 2006

ISBN: 84-8371-642-9
Depósito Legal: MU-2033-2006

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: F.G. GRAF S.L.
fggrag@gmail.com

A Virginia de Mergelina Cano-Manuel,
que estuvo en los orígenes de los estudios
de platería en la Universidad de Murcia

Índice

PRÓLOGO



San Eloy, patrón del arte de la plata

La festividad de San Eloy, patrón del Gremio de Plateros, que durante tanto tiempo nos ha pasado desapercibida, cuenta en los últimos años con una plausible y notable repercusión, especialmente en el ámbito académico, merced a la labor que despliega la Asociación Cultural Universitaria "San Eloy de los Plateros".

En las vísperas del 1 de diciembre, tiene lugar un interesante programa de actos que culminará con el nombramiento del fiel contraste y la procesión hasta la Iglesia de San Bartolomé, donde el viejo Gremio, asentado en torno a la céntrica y popular Platería, rindió culto a la salzillesca imagen del santo orfebre francés, realizada por Francisco Salzillo.

Con carácter previo, el Curso de Orfebrería y la presentación de los Estudios de Platería, que en esta ocasión tengo el honor de prologar, en mi condición de Fiel Contraste 2005, hacen de la conmemoración un verdadero acontecimiento en el plano del estudio, la investigación y la divulgación.

Un elenco de autores, verdaderamente lujoso, aborda, de nuevo, cuestiones de todo tipo relacionadas con la platería y la joyería, con los artífices y sus obras más destacadas, dando el lustre y la importancia que merece a una de las artes decorativas y suntuarias de mayor atractivo y repercusión.

Murcia ha contado, a lo largo de su historia, con artistas de enorme prestigio e interés, como Vergel, Jiménez de Cisneros o Zaradatti, así como con sagas familiares de plateros, como los Ruiz Funes, y también con obras de gran repercusión aportadas por artífices foráneos, como Pérez de Montalto o Lleó, y ese bagaje patrimonial merece iniciativas como las que lleva adelante la Asociación Cultural Universitaria "San Eloy de los Plateros".

RAMÓN LUIS VALCÁRCEL SISO
Presidente de la Comunidad Autónoma

ESTUDIOS

Las joyas de Fernando VI y Bárbara de Braganza

AMELIA ARANDA HUETE
Patrimonio Nacional

Una vez más, nos tenemos que conformar con los datos documentales custodiados en los archivos y con los retratos que han llegado hasta nosotros, si pretendemos estudiar las joyas que se realizaron para Fernando VI y Bárbara de Braganza. Pocas han llegado hasta nosotros, pero, los escasos ejemplares que conocemos, a pesar de estar elaborados, en la mayoría de los casos por artífices españoles, presentan una marcada influencia francesa. Las joyas que trajo a España Bárbara de Braganza, infanta portuguesa, a principios de 1729, fecha de su boda con el príncipe Fernando, aportaron exiguas novedades a la joyería española, en parte porque su padre, el rey Juan V, encargó la mayor parte de su ajuar a Francia, con el propósito de impresionar a la corte española. Por este motivo, y salvo algunas piezas realizadas por los plateros que acompañaron a la princesa, desconocemos prácticamente el trabajo de los artífices portugueses[1].

En relación con esta boda, el día que se firmó el contrato matrimonial, el marqués de Abrantes, embajador portugués en España, entregó al marqués de Compuesta, secretario del rey Felipe V, en nombre del monarca portugués, una joya con el retrato del soberano guarnecida de brillantes. El retrato del Rey, en miniatura y bajo un cristal de roca de perfil ochavado, estaba rodeado de un cerco con veinticuatro diamantes, talla brillante, rematado en la parte superior por corona imperial. En la

1 Juan V regaló además, al príncipe Fernando, un espadín guarnecido de pedrería con un buen diamante en el pomo, realizado en Inglaterra y valorado en la aduana en 60.000 cruzados.

corona se engastaron treinta y ocho diamantes, de muy buena calidad[2]. Al oficial que había redactado el contrato matrimonial se le regaló una sortija con un brillante y otra, más sencilla, con un diamante de color rosa, al paje de bolsa.

Benito de Alfaro, platero de oro de Felipe V, fue el encargado de elaborar el aderezo que se regaló a la futura princesa de Asturias, así como las joyas con las que se agasajó a la familia de la princesa en la frontera de Portugal[3]. En una caja se colocó este aderezo guarnecido de brillantes y diamantes rosas, integrado por una joya para el pecho, una cruz, dos pendientes, varios broches y una pieza de cotilla. Se valoró en 99.529 pesos. El marqués de Abrantes recibió un joyel de brillantes con el retrato del rey de España y una pluma adornada con brillantes[4]. El joyel se tasó en 21.300 pesos y la pluma en 18.000 pesos. Para los acompañantes de la princesa, Alfaro ejecutó seis joyeles para las damas, un joyel para el mayordomo mayor, tres espadines para el resto de los mayordomos y otras alhajas menos importantes para las azafatas. El coste de estas piezas ascendió a 52.548 pesos.

Fernando, como príncipe de Asturias, disponía de su propio oficio de guardarropa, que se encargaba de preparar y cuidar la ropa y las joyas que usaba a diario. Benito de Alfaro y Juan de Romeral, fueron dos de los artífices plateros que más trabajaron para el Príncipe. Entre las cuentas que se conservan de esta época en el oficio destaca una, fechada el 11 de enero de 1731, por valor de 8.460 reales, perteneciente a una joya de plata y oro en forma de alamar, guarnecida con 160 diamantes talla rosa y 45 esmeraldas de varios tamaños, que el Príncipe adquirió para regalársela a su esposa, la princesa Bárbara.

El 19 de abril de 1733 se emitió un libramiento a favor de Benito de Alfaro por una piocha de oro y plata, hechura de airón, con el reverso dorado, flanqueada por dos palmas. La pieza estaba adornada con 55 diamantes fondos, talla brillante, engastados en plata y montados al transparente y 11 esmeraldas montadas en oro. La joya se tasó en 13.500 reales. Casi un año más tarde, el 26 de febrero de 1734, se despachó otro libramiento a favor del mismo platero por otra piocha, en forma de pluma, guarnecida con diamantes y rubíes, que el Príncipe regaló a la Princesa. El precio se estableció en 132.765 reales.

Miguel Antonio de Zuaznávar, ayuda de cámara y jefe del guardarropa del Príncipe, expidió el 31 de octubre de 1734 a la tesorería, una cuenta que ascendió a 49.694 reales por tres joyas que había adquirido para el servicio del príncipe: un par

2 Cuando falleció el marqués, donó este retrato a la Virgen del Pilar de Zaragoza. El retrato se tasó en 8.481 pesos. Poco después se colocó en el centro de un precioso manto, bordado de oro y lentejuelas, adornado con finísimas perlas de varios tamaños sobre raso liso azul turquesa y rematado en la parte baja por una banda de aljófares colgando a manera de cairel. Encima de él se bordó el escudo de armas de la Santa Iglesia del Pilar y el cordero, adornado todo con perlas tasadas en 27 doblones por onza. Real Biblioteca, Papeles varios, II/2512.

3 Alfaro realizó el diseño y lo presentó a la aprobación real. Todos quedaron entusiasmados por la belleza de las piezas. Únicamente se le aconsejó que la joya de pecho fuera más pequeña, que se engastaron menos diamantes y que no tuviera ni oro ni esmalte.

4 A.H.N. Sec. Estado, leg. 2590.

de manillas guarnecidas de diamantes y rubíes, una piocha, también de diamantes y rubíes y una joya de diamantes talla brillante.

Por su parte, Francisco de Aldeoca, tesorero del Príncipe, remitió al platero Juan de Andrade[5], 1.800 reales, valor de una sortija de diamantes y rubíes que le había vendido al Príncipe en abril de 1735 y al platero Juan de Romeral, que como hemos visto estaba adscrito a su servicio, 49.200 reales, por varias alhajas compradas para el Príncipe, entre ellas un brillante montado en una sortija y dos sellos de oro. Lucas de Arrieta, platero de Cámara del que conocemos escasos datos, envió el 21 de diciembre de 1736, una memoria de las joyas que había fabricado, entre las que destacaban, por su originalidad, un par de broches de plata para el collarín de un perro[6].

Juan de Andrade, presentó una factura en noviembre de 1737 de una presilla de diamantes para el sombrero del príncipe valorada en 17.122 reales y Juan de Romeral, en marzo de 1738, entregó una memoria de las joyas que había adquirido y ejecutado en los últimos meses, entre las que destacaban: dos sortijas guarnecidas con un zafiro grande y cuatro diamantes cada una, un diamante engarzado en una sortija, un rubí engastado en la cadena de un reloj propiedad de la Princesa, una sortija con un zafiro y dos diamantes y un camafeo montado en un sello de oro[7].

Los encargos continuaron de manera periódica y los plateros que estaban al servicio de los príncipes de Asturias emitían, cada cierto tiempo, memorias que reunían las obras que realizaban para su servicio[8]. Y, como el resto de la familia real, los Príncipes también encargaron y adquirieron en París varias joyas. Por ejemplo, el 13 de enero de 1738 se enviaron dos hebillas de diamantes valoradas en 150

---

5 Juan de Andrade, platero de oro de origen portugués, debió llegar a España acompañando a la princesa. En 1746, el platero comenta que llevaba dieciocho años sirviendo a la princesa en calidad de platero de oro y que por ese motivo, solicitaba el cargo de platero de cámara de la Reina y ayuda de su real Guardajoyas. Por decreto del 3 de septiembre de 1746, el Rey le concedió plaza de ayuda de la Guardajoyas que juró el 21 del mismo mes. Y por otro decreto del 14 de diciembre se le concedió el sueldo antiguo de esta plaza. Cuando falleció el rey Fernando VI y le sucedió su hermanastro, Carlos III, al decidir este Rey, unir y agregar a su Real Casa la de la Reina y establecer un nuevo reglamento de una sola familia, desde el 1 de marzo de 1761, se le incluyó en la nómina general de exclusos de planta. Cobró todas las mesadas, ascendientes a 258 reales y 11 maravedís hasta su muerte acaecida el 9 de enero de 1771. A.G.P. Personal caja 90 exp. 10.

6 A.G.P. Sec. Reinados, Felipe V, leg. 203. Cuentas del guardarropa del príncipe de Asturias.

7 A.G.P. Sec. Reinados, Felipe V, leg. 199 (3148).

8 El 18 de marzo de 1742, Juan de Romeral presentó a Miguel Antonio de Zuaznávar la cuenta de las obras que había realizado para el servicio de los Príncipes desde 1738. Esta cuenta ascendía a 25.245 reales y en ella destacaban: un diamante para un espadín rico, un diamante brillante de un grano para una sortija, dos sortijas de brillantes, una sortija con un diamante color rubí, una sortija para la princesa guarnecida con cinco diamantes, de los cuales cuatro pertenecían al príncipe y uno al propio Romeral, una pieza guarnecida con un brillante grande y dos esmeraldas con su asa y garabato dorado para la princesa, hebillas para los calzones, reparaciones en los toisones y la adquisición de un rubí para la cadena de reloj propiedad de la princesa. Y para un mayor conocimiento de las joyas ejecutadas para los Príncipes de Asturias durante el reinado de Felipe V, su padre, remitimos a nuestro libro: *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, pp. 67-71 y 117-122.

libras que fueron devueltas pocos días después, por no ser de la total satisfacción del Príncipe. Y, el 24 de julio de ese mismo año, la princesa encargó un espadín chico de oro, guarnecido con diamantes, con intención de regalárselo a su esposo con motivo de su aniversario[9].

Pero no sólo se adquirieron piezas en el comercio francés, también en varias ocasiones, se trasladaron a los talleres parisinos las joyas de la princesa para transformarlas y adaptarlas a la nueva moda. Por ejemplo, el 22 de mayo de 1740 se remitieron a París cuatro piochas de diamantes de color blanco, guarnecidas con 134 piedras de varios tamaños, para que se transformaran en tres y el diseño se ajustara más a la moda[10]. El 20 de julio llegó procedente de París, otra piocha adornada con grandes diamantes de talla brillante, tasada en 42.954 libras y el 27 de julio, se expidieron de nuevo a París tres diamantes, dos de ellos grandes y uno mediano, para engastar en unos pendientes en forma de bucles[11]. Por último, el 19 de septiembre se giraron otras dos piochas de diamantes para transformarlas en una sola, y como se le añadieron varios diamantes, el precio total ascendió, incluida la hechura, a 807 libras y 10 sueldos.

Unos años después, el 14 de enero de 1743, se despachó desde París un aderezo para el cuello, que no debió gustar del todo a los príncipes, porque unos meses más tarde, el 25 de mayo, fue de nuevo enviado a París para reformarlo y adaptarlo al gusto de la época. La reforma fue realizada por Jacquemin, joyero del rey francés y costó 895 libras. El 9 de septiembre este mismo joyero remitió seis dibujos de piochas "a la moda".

Las cuentas se suceden hasta el 9 de julio de 1746, fecha en la que el Príncipe, tras la muerte de su padre Felipe V, accede al trono[12]. Coincidiendo con esta fecha, el duque de Huéscar, embajador de España en París, anuncia el envió, a última hora, de una "pioggia" que había encontrado en el comercio francés. Comenta, que por lo especial de su diseño y la belleza de sus formas, se le podía perdonar su elevado precio. Estaba adornada con un diamante pera de color rosa, muy singular. La pieza costaba 40.000 libras. Consideraba que era una alhaja digna y especial para que el Rey se la regalara a la Reina, tal vez, con motivo de su proclamación[13]. El Rey adquirió la pieza en los últimos días del mes de diciembre.

9 Costó 8.287 libras y 4 sueldos. Asimismo, se enviaron otras alhajas como: dos pares de hebillas de diamantes valoradas en 9.095 libras, unos botones de camisa de oro y diamantes en 1.884 libras, 53 brillantes, 145 diamantes chicos talla rosa y un espadín rico en 76.199 libras, 7 sueldos y 6 dineros.

10 Se añadieron 22 diamantes a las piochas que se valoraron en 770 libras.

11 El oro empleado, el diamante grande, los 36 chicos añadidos y la hechura se valoraron en 2.594 libras.

12 Fernando VI heredó las joyas de su padre entre ellas el famoso diamante el Estanque y la no menos conocida perla Peregrina, que en ese momento se encontraban custodiadas en la Casa Arzobispal. El Rey las utilizó en varias ocasiones. El 20 de enero de 1751, el Rey ordenó que se entregaran a Pedro Marentes y que desde ese momento se guardaran en el real Guardajoyas del Rey. A.G.P. Fernando VI, caja 110.

13 A.G.P. Fernando VI, caja 102.

Francisco Sáez, platero de oro y ayuda del guardajoyas, que hasta ese momento había estado al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio, continuó trabajando, en calidad de platero de la Real Casa, para los nuevos soberanos. Inmediatamente los encargos comenzaron. Sáez contaba ya con una gran fama en la Corte y un puesto privilegiado entre los plateros de la capital. No sólo era platero real sino que realizaba joyas para las principales casas nobiliarias.

Una de las primeras joyas que ejecutó, en septiembre de 1746, fue un joyel con el retrato del Rey guarnecido con diamantes talla brillante, cuyo precio, por recomendación de la tesorería, no debía sobrepasar los 2.000 doblones. En estas mismas fechas se le entregaron 250 doblones por una sortija que había realizado para el real servicio.

Monsieur Rinebeld, posiblemente comerciante francés, le remitió desde París el 29 de junio de 1750 un paquete con pedrería. Tal vez, la utilizó para elaborar un aderezo de diamantes brillantes, integrado por una pieza de garganta y un par de pendientes. Por este aderezo se le entregaron el 25 de diciembre de ese mismo año, 2.171 pesos y 6 octavos de otro. Por la hechura, la plata y la caja se le pagaron al platero, 120 pesos[14]. Los envíos de paquetes de diamantes procedentes de Ámsterdam, vía París, fueron constantes durante estos años por necesidades del servicio.

Farinelli, nombrado por Felipe V "familiar criado" del Rey y de la Reina, fue el encargado de solicitar al platero la fabricación de joyas para los monarcas. Sáez nos lo confirma al declarar, en 1759, que todas las joyas, ramos, piochas, sortijas, retratos para embajadores y joyas en general de diamantes y piedras de color, que había realizado desde el principio del reinado de Fernando VI hasta el momento presente, le habían sido encargadas a través de don Carlo Broschi Farinelli, respondiendo a las órdenes de los propios reyes. Farinelli le proporcionaba los diamantes y a él, se le pagaban las hechuras.

Entre la correspondencia generada en estos años en las embajadas extranjeras, por la remisión de objetos de toda clase, en especial encajes, bastones, espadines y cajas para tabaco, llama nuestra atención, dos pequeños dibujos que se conservan aislados y ajenos a la documentación anexa[15]. Representan una piocha en forma de figura oriental y una joya de tipo vegetal. Nada se dice de quien los realizó, ni quien los envió, ni para quien se diseñaron ni en que fecha. La carta adjunta, que trata también de diamantes, pero no para engastar en estas piezas, está firmada por Ricardo Wall, embajador de España en Londres el 25 de septiembre de 1748. Wall proporcionaba sobre todo al Rey cajas para tabaco y relojes.

---

14 De ellos: 290 brillantes pesaron 5 quilates y 19 granos; 142 pesaron 5 quilates y 30 granos; 92 pesaron 4 quilates y 25 granos; 98 pesaron 10 quilates y 26 granos; 31 pesaron 7 quilates y 26 granos y 653 pesaron 34 quilates y 28 granos. Estos diamantes costaron 1.743 pesos. Además se engastaron siete diamantes que pesaban 3 granos cada uno y que se valoraron en 308 pesos. El total de los diamantes fue de 2.051 pesos.

15 A.G.P. Fernando VI, caja 103.

En un recorte de papel, sin ningún dato que nos aclare la procedencia de estas piezas, se anotó el precio solicitado presumiblemente por el artífice. Por la piocha que ellos denominaron *bouquet* se requerían 250 guineas y por la otra joya señalada como *boucles d'oreilles* se pedían , suponemos que por la pareja, 550 guineas[16].

El bouquet, que nosotros consideramos piocha porque se intuye una aguja para hundir en el peinado, representa el torso de un hombre, con camisa abotonada, manto cruzado, una cinta rodeando el cuello y tocado por un gracioso sombrero. Del ala izquierda del sombrero, surge un ramillete de tallos enroscados y rayos de cuyos extremos se suspenden piedras en forma de almendra. En el interior de una de ellas, la más grande y colocada en la parte superior, se lee *beau bleu* y en las dos laterales *rouge*. Pensamos, por las anotaciones que rodean la pieza, que se trata de un diamante de talla almendra, de color azul, rodeado de un cerco de diamantes cuadrados más pequeños y que las otras dos almendras deben ser dos diamantes de color rojo. El resto de los tallos está cuajado de pedrería y también observamos varias perlas (lám. 1).

Flanqueando el dibujo, como hemos comentado, se escribió: *la teste et le col sont d'onix representant une teste de noir et le corp est emaillé de bleu les brillants de cette ouvrage sont beau mais pas de la premier eau pour assortir mieux avec les pendeloques qui sont de couleur. 2 sont brillants rouge et celle d' enhauts est d' un beau bleu brillant aussi beau dehors que dedans et sert pour un bouquet ou pour une egrette.*

Comprobamos que la pieza está guarnecida con diamantes buenos, pero no de primera calidad, para ajustarse mejor al color de las almendras. Las dos piedras de color rojo se califican como brillantes, pero debían ser simplemente diamantes. El ónix se utilizaba con frecuencia para representar pieles oscuras. La representación de negros y figuras exóticas era habitual en esta época. Varios ejemplos se conservan en otros inventarios, en particular en el de la reina Isabel de Farnesio.

En cuanto a los *boucles d'oreille*, que también podrían, por la forma y el diseño, ser utilizados como pequeñas piochas, están adornados con una gran piedra en forma de almendra, en cuyo interior se lee la palabra *rouge*, rodeada por un cerco de pequeñas piedras romboidales. Y de la parte alta, surgen varios tallos, hojas, flores y cintas cuajadas de pedrería. En dos de las piedras más grandes volvemos a leer *rouge* (lám. 2).

Flanqueando igualmente el dibujo se escribió: *le tout est de beau brillants blanc excepté ce qui sont marqué dans le desin et qui sont d' un beau couleur de rose.* El texto nos confirma que toda la pieza estaba engastada con diamantes blancos, talla brillante, excepto los tres señalados con la palabra *rouge* que debían ser diamantes de color rojo pálido o rosa.

16 La guinea era una moneda de oro que se utilizó en Gran Bretaña hasta que se adoptó el sistema decimal. Equivale a 21 chelines. Que el precio se indique en esta moneda, nos inclina a pensar que los dibujos procedían de Inglaterra.

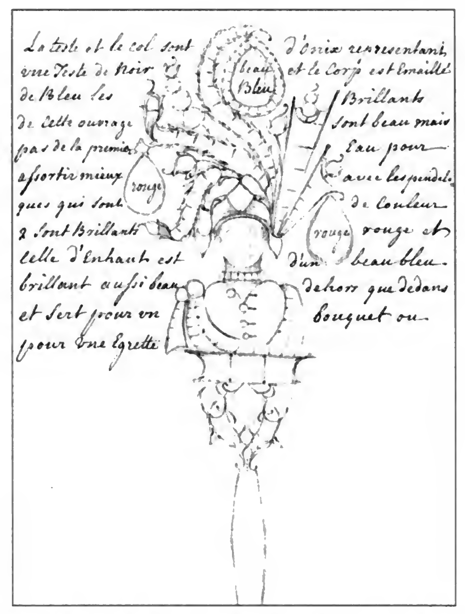


LÁMINA 1. *Dibujo de bouquet en forma de figura oriental. Archivo General de Palacio (© Patrimonio Nacional).*

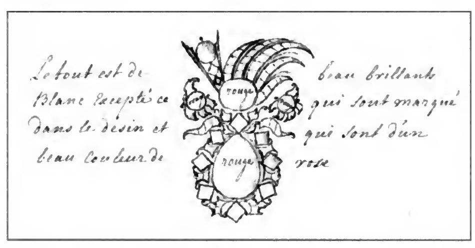


LÁMINA 2. *Dibujo de boucles d'oreilles de tipo vegetal. Archivo General de Palacio (© Patrimonio Nacional).*

Modelo habitual en estos años, lo podemos comparar con los dibujos conservados de las joyas de la reina María Amalia de Sajonia, con diseños franceses de Pouget y sobre todo, con los dibujos de joyas para la boda de la infanta María Luisa de Borbón, hija de Carlos III[17]. En todos estos diseños, la pieza se describe como una piocha. Piezas similares, y también empleadas como piochas, observamos adornando la cabeza de la reina Bárbara, cuando aún era princesa y la de sus cuñadas en el retrato de la familia de Felipe V pintado por Louis Michel van Loo y conservado en el Museo Nacional del Prado. Joyas parecidas luce de nuevo la ya Reina, también a manera de piocha, en dos retratos conservados en Patrimonio Nacional[18].

Las joyas francesas prosiguieron llegando a la Corte. El 8 de junio de 1750, durante la estancia de la Corte en Aranjuez, el Rey solicita información sobre un reloj de repetición, de segundos y con campana, que el relojero francés Baillon estaba ejecutando, con el fin de encajarlo en el chatón de una sortija. Y el 15 de junio de 1751, se envió desde París una encomienda de la orden de Calatrava, guarnecida con diamantes y rubíes encargada por la Reina. Se pagó por ella una letra ascendente a 16.951 libras francesas, 7 sueldos y 6 dineros.

Francisco Ventura de Llovera, embajador de España en Francia, informó en carta fechada el 14 de junio de 1756, del precio de dos aderezos de diamantes integrados por una cruz a la devota valorada en 420 libras, otra cruz más cuadrada en 440 libras y dos pares de arillos, uno tasado en 400 libras y el otro en 440 libras. No agradaron a la persona a quien iban destinados, cosa que no extraña a Llovera porque ya había comentado de antemano, que no se podía encontrar en el comercio nada mejor, por el poco dinero que se pretendían gastar en ellos.

Dos años después, y con mayor fortuna, Ventura de Llovera, en otra carta fechada en París el 1 de mayo de 1758, comenta, el envío de un peto guarnecido con diamantes y rubíes propiedad del platero francés Rinebeld, correspondiente de Francisco Sáez en París. Como en otros muchos casos, se había aconsejado al platero que solicitase un precio moderado, si pretendía vender la pieza a la Reina. El platero fijó el precio en 4.400 libras tornesas. En la descripción de la pieza, realizada por el propio platero, sólo se detalla que el peto tenía un brillante de 25 quilates y seis brillantes de 12 quilates. El resto de los diamantes pesaban 145 quilates. No se especifica ni el diseño de la pieza ni el peso de los rubíes[19].

Yves Bottineau, recoge en su libro, varias memorias presentadas entre el 1 de octubre de 1748 y el 30 de septiembre de 1758 por Boucher de Saint-Martin, pagador de las rentas del Hotel-de-Ville de París y comisionado de la corte de España

---

17 A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia". *Reales Sitios* nº. 115 (1 trimestre 1993), p. 33-39 y "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija de Carlos III". *Reales Sitios* nº. 137 (3 trimestre 1998), p. 44-53.

18 Nos confunde el hecho de que en la nota adicional sobre el precio se denomine a esta pieza boucle d'oreille, es decir pendiente. Puede tratarse de un error o que la cuenta no se corresponda con los dibujos.

19 A.G.P. Fernando VI, caja 107.

desde el reinado de Felipe V, en relación con los géneros que suministró durante ese tiempo para los reyes Fernando VI y Bárbara[20].

Por otra parte, los Reyes, protegieron y promovieron la formación de artífices en el extranjero. Este es el caso de Pedro Sáez, platero de oro, a quien se le concede en julio de 1757, cinco reales diarios para su manutención, durante los meses que permaneció formándose en el taller de uno de los artífices más acreditados de París. Otro caso parecido es el del joyero Manuel López, sobrino de Francisco Sáez, que viajó a París, a su costa, con la intención de perfeccionarse en su arte, hasta que el embajador le consiguió una pensión de 25 doblones durante dos años. Cuando volvió a la Corte española, Llovera recomienda a Bernardo García de Acedo, que le proteja y le busque un buen puesto acorde con su gran talento y calidad técnica, porque antes de su viaje a París trabajaba como obrero en el taller de su tío, que no le promocionaba lo adecuado, por miedo y recelo a que le superara.

Fernando VI y Bárbara de Braganza continuaron con la tradición de regalar joyas a sus familiares más cercanos, a sus ahijados, a los representantes de las cortes extranjeras y a las imágenes religiosas. Era una manera de demostrar afecto, honra y devoción. Entre los muchos regalos, encargados en la mayoría de los casos a los plateros reales, destaca el toisón que el Rey regaló al príncipe Felipe Pascual, hijo del rey Carlos de Nápoles, su hermanastro, con motivo de su bautismo. La reina Bárbara le envió un alamar para el sombrero. Ambas joyas se valoraron en 7.936 escudos napolitanos. El Rey eligió al duque de Medinaceli para representarle en la ceremonia del bautismo, celebrado el 4 de febrero de 1748[21]. Además, el duque regaló, en nombre de Fernando VI, a la princesa de Colobrano, camarera mayor de la reina María Amalia de Sajonia, y que actuó como madrina, en nombre de la reina Bárbara de Braganza, unas manillas de perlas de buen tamaño, con broches de brillantes muy bien trabajados, valoradas en 1.800 ducados napolitanos. Otras joyas, que según costumbre se entregaban a los servidores de palacio, fueron: una piocha de brillantes, de exquisita hechura, valorada en 1.500 ducados napolitanos, para la aya del príncipe, la marquesa de Santo Marco; una sortija con cuatro brillantes de gran tamaño, tasados en 500 ducados, para la sotoaya, la marquesa de los Cobos; otra sortija con seis brillantes más pequeños, en 400 ducados para la azafata; otras dos sortijas de brillantes, valoradas ambas en 350 ducados, para las dos camaristas; otra sortija con un rubí grande, rodeada de brillantes, valorada en 450 ducados para el duque de Losada, gentilhombre de Cámara, que actuó en la función como sumiller de corps, y un pectoral de brillantes por valor de 1.600 ducados al cardenal Spinelli, arzobispo de Nápoles, que ofició la ceremonia del bautismo del príncipe.

---

20 Y. BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*. Paris, De Boccard, 1986, p. 142-152.

21 También se le entregó al duque de Medinaceli un collar de San Genaro por si el rey de Nápoles tenía a bien imponérselo en señal de gratitud.

Los regalos se repitieron poco después con ocasión del bautizo del príncipe Fernando de Parma. En este acto, se regaló al obispo de Parma, que ofició el bautizo, una cruz pectoral de esmeraldas y diamantes valorada en 660 escudos romanos. Y en cuanto al resto de las joyas que se enviaron: a la marquesa de Lede, que representó a la reina Bárbara, un petillo adornado con camafeos, guarnecido de diamantes y rubíes, con pendientes y sortija a juego, valorados en 1.400 escudos; a la condesa Gonzaga, aya del príncipe, un airón o pluma de diamantes y esmeraldas en 570 escudos y a la condesa Morazán, también aya, otro airón o pluma de rubíes y diamantes valorado en 550 escudos. A la condesa de Sisa, una sortija de diamantes valorada en 300 y a la condesa Narbone, dama que asistía a la infanta, otra sortija de diamantes en 230 escudos. Por último, al marqués Palavicini, gentilhombre de cámara, que hizo la función de sumiller y a don Fausto Roncal, mayordomo de semana, se les entregó una caja de oro a cada uno valoradas en 13 y 12 escudos respectivamente[22].

Unos años más tarde, el 7 de agosto de 1751, los Reyes regalaron a su ahijada, la archiduquesa María Josefa Gabriela, un collar, una cruz y unos pendientes de brillantes, por parte del Rey y una piocha de diamantes por parte de la Reina. El emperador, su padre, comentó que las piezas eran de gran primor y estaban realizadas con un gusto exquisito[23].

Aparte de estos datos, las mejores fuentes para conocer las joyas que poseyó la reina Bárbara de Braganza fueron su testamento y el posterior inventario de sus bienes[24]. La Reina falleció en Aranjuez el 27 de agosto de 1758. Había otorgado su testamento en el palacio del Buen Retiro el 24 de marzo de 1756[25] y lo ratificó y le agregó una memoria el 31 de diciembre de ese mismo año[26]. En él legó, en primer lugar, a su esposo el Rey, una piocha en forma de cornucopia, con una almendra muy grande, guarnecida de diamantes, uno de ellos grande y de forma ovalada, que el Rey le había regalado unos años antes, así como una perla singular, de gran tamaño, enviada por el rey de Jolo y dos sortijas, cada una guarnecida con un diamante talla brillante, de color amarillo, una con forma de almendra y la otra alargada[27]. Aparte de estas joyas, como legado especial, ya que era una de sus piezas favoritas, también le dejó a su esposo, otra piocha engastada con diamantes talla brillante, de color amarillo, con una flor en el centro de la que se suspendía una almendra guarnecida con un único diamante. Esta fue la última joya que le regaló Fernando VI.

22 A.G.P. Sec. Histórica, leg. 103.

23 A.H.N. Sec. Estado, leg. 2539.

24 Archivo General de Simancas. Gracia y Justicia, leg. 402. Testamento de la reina Bárbara de Braganza.

25 Firma como "Yo la Reyna Dª María Xaviera Bárbara de Portugal".

26 Queda refrendado el 31 de agosto de 1758 ante el marqués del Campo de Villar, secretario de Estado.

27 También le deja la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, colocada en la cabecera de su cama, por la gran veneración que ambos la tenían.

A su hermano el rey de Portugal, le legó dos sortijas, cada una con un diamante talla brillante, de color blanco, y un cuadro de Amiconi representando a la Virgen con el Niño. A María I, reina de Portugal, un reloj guarnecido con brillantes guardado en un estuche.

También se acordó de sus cinco sobrinas. A la princesa del Brasil, le dejó una esclavitud de brillantes y unas manillas a juego, así como dos piochas en forma de ramo, con grandes almendras de diamantes, talla brillante y unos pendientes grandes con tres almendras cada uno, también engastados de diamantes. A la infanta Mariana, le legó un lazo de pecho, grande, guarnecido con esmeraldas y brillantes así como unos pendientes a juego y una piocha grande, también de esmeraldas, destacando, sobre todo, una esmeralda en forma de almendra. Completan el legado dos sortijas, cada una con una esmeralda rodeada de brillantes pequeños, así como dos lacitos para cerrar las manillas.

A la infanta María Dorotea, le dejó en herencia un lazo de pecho guarnecido con rubíes, un collar, unos pendientes, dos lazos para manillas, dos sortijas, cada una con un rubí alargado rodeado de pequeños brillantes, así como una piocha en forma de ramo, guarnecida con rubíes y brillantes, con tres flores y un lazo en la parte inferior. Y a la infanta María Benedicta, una devota de zafiros con pendientes a juego, dos sortijas, cada una de ellas con un zafiro cuadrilongo rodeado de pequeños brillantes y una piocha con zafiros en forma de almendra y dos ramos, uno de jacintos y el otro de flores de azahar, atados con un lazo de rubíes y brillantes, así como dos broches para las manillas.

Y por último, a Isabel María Luisa, princesa de Parma, que convivió con ella desde su infancia, le dejó, en señal de especial cariño, una piocha de diamantes, talla brillante, adornada con una serpiente en la parte baja.

Bárbara de Braganza siempre fue una reina muy piadosa y por este motivo legó a la imagen de Nuestra Señora Madre de Dios, custodiada en el convento de religiosas Capuchinas de Xabregas, extramuros de Lisboa, un ramo de diamantes de colores así como uno de sus mejores vestidos, bordado en oro o plata. Y como era habitual entre las reinas españolas, dejó a la Sagrada Imagen del Patrocinio, venerada en el monasterio de El Escorial, un clavel de brillantes y rubíes así como el más rico de sus vestidos bordado[28]. Se otorgó carta de pago el 13 de octubre de 1758 a favor de la testamentaría de la Reina y recibió las alhajas, en nombre de la comunidad de jerónimos, el reverendísimo padre Bernardo Lorca, procurador del real monasterio de San Lorenzo del Escorial[29].

Y, por último, a la Virgen del Pilar de Zaragoza, una joya muy rica, que la Reina usaba casi a diario. Estaba adornada con 2.000 diamantes, todos ellos talla brillante,

28 A la Virgen de Atocha, muy vinculada a la Casa Real española, y a la Virgen de Guadalupe, ambas veneradas en iglesias madrileñas, lega, a cada una de ellas, uno de sus vestidos ricamente bordados. Al Santísimo Cristo del Pardo seis candeleros grandes, de plata dorada, de su tocador.

29 A.G.S. Gracia y Justicia, leg. 403.

montados en plata, valorados en 5.000 pesos. La joya tenía la forma de un gran corazón y en el centro se representaba un águila, con una ramita en el pico, flaqueada por sus polluelos. Toda la joya se tasó en 6.500 pesos[30]. También se otorgó carta de pago el 31 de octubre firmada por José Suñol, del Consejo de S.M., representante del cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza[31].

En cuanto a las personas que estaban a su servicio, no se olvidó tampoco de ellas. A la condesa de Lemos, su camarera mayor, le legó unos pendientes compuestos por un botón redondo guarnecido con varios brillantes y, suspendido de él, una almendra grande con un diamante talla brillante montado al aire, rodeado por un cerco de brillantes. Y también le dejó un broche para el "pescuezo" integrado por tres piezas, con un diamante grande en la de en medio, un lazo, de tamaño mediano, con cuatro hojas, guarnecido con varios brillantes y una cruz suspendida de él, adornada con seis brillantes grandes[32].

Poco después la Reina, adjuntó a su testamento, una memoria y en ella, en gratitud por los servicios prestados, legó a la azafata María Ventura una cadenilla de brillantes con una cruz de brillantes y unos pendientes a juego, con tres pequeñas almendras engastadas al aire[33]. La azafata, en documento fechado el 10 de octubre de 1758 comenta, que cuando le entregaron la cadenilla observó, que el lazo que formaba el centro del collar había sido sustituido por una rosita, ya que a la Reina le gustaba mucho transformar sus joyas. Esta sustitución quedaba además patente en el estuche de la joya, ya que el hueco presentaba en el centro la forma de un lazo. El lazo era de cuatro hojas, es decir cuatro lazadas, de diamantes talla brillante, con uno grande en el centro y formaba claramente conjunto con la citada cadenilla, cruz y pendientes. Y, aprovecha las circunstancias para reclamar, que por su cargo de azafata, también le correspondían *los calzados de S. M. entre los que se comprenden todas las ebillas ricas y menos ricas que sirban en los zapato*", es decir: un par de hebillas engastadas con diamantes talla brillante montados en plata; otro par de hebillas, también de plata, engastadas con brillantes; otro par de hebillas de oro que podían utilizarse para luto; otro par de hebillas de plata que podían ser utilizadas

30 La Virgen del Pilar de Zaragoza tenía inventariadas a finales del siglo XVIII unas cuatrocientas joyas de oro y pedrería además de coronas, cetros, mantos y otras alhajas.

31 Se otorga carta de pago porque el Cabildo no podía recoger en Madrid la joya y por eso delega en una persona de confianza para que se presente en la testamentaria de la Reina en el palacio de Buen Retiro y recogiera la joya en su nombre.

32 Es decir, el aderezo típico del siglo XVIII, compuesto por una joya para el pecho, con lazo, botón y cruz y los pendientes a juego. Se conservan muchos dibujos y piezas similares de esta época, en Sevilla, Pamplona, Barcelona, Valencia y en varios museos españoles y extranjeros.

También le dejó el tocador de plata dorada que utilizaba la reina en El Escorial, con las toallas y cubiertas correspondientes y dos pares de vuelos, nuevos, y dos vestidos bordados.

33 También la mitad de toda su plata de Cámara que se guardaba en los cofres que trajo de Portugal así como la que hizo construir ella para su uso, dos pares de vuelos y la ropa blanca que le correspondía.

en el campo y otro par de hebillas de oro guarnecidas con diamantes talla rosa[34]. El comentario y la posterior reclamación de la azafata conllevó un intercambio de correspondencia entre Pedro de Castilla, juez de los asuntos contenciosos en la testamentaría de la Reina, Juan Pacheco, ministro del Real Consejo de Hacienda y defensor de los bienes de la testamentaría de la Reina y el embajador de Portugal, apoderado del infante Pedro, heredero universal, con el fin de dar una solución justa a esta cuestión. Se cita a varias personas para que declararan sobre el aspecto de la pieza, el estuche y la costumbre de entregar "como gages y adealas", hebillas, puntas y briales a las azafatas. El 3 de noviembre, Pedro de Castilla, una vez escuchados a todos los testigos y comprobadas todas las cuestiones, declaró que debía entregarse el lazo a la azafata junto con las hebillas, puntas y briales que le correspondían[35].

Menos problemáticos fueron el resto de los legados dispuestos por la Reina. A la camarista Josefa da Gama le dejó un aderezo pequeño, de esmeraldas, brillantes y perlas integrado por ocho lazos pequeños y dos más grandes. De cada lazo se suspendía una esmeralda, de tamaño mediano y forma de almendra, rodeada de brillantes. También le legó los pendientes a juego, dos sortijas, tres piochas pequeñas, dos rositas y cuatro mariposas pequeñas, que formaban parte del mismo conjunto. Por último, unas manillas medianas con dos rosas iguales de brillantes que "tienen muelles para brazaletes"[36].

A la hermana de esta, la también camarista Francisca da Gama, le legó unos pendientes de brillantes compuestos por tres almendras rodeadas de brillantes y una rosa (faltaba la compañera) también guarnecida con brillantes.

A Juan Pacheco, primo de las dos anteriores, y mayordomo de la Reina, le dejó una sortija guarnecida con un diamante[37]. Y a cada uno de los médicos que estuvieran a su servicio, mandó que se le entregara una sortija.

Para terminar, a Carlo Brosqui Farinelli, fiel servidor, le dejó una sortija engastada con un gran diamante, de forma redonda y color amarillo, así como los libros de música y sus tres clavicordios. Y a su maestro de música, Domenico Scarlatti, otra sortija sin especificar.

Unos días más tarde de ser refrendado el testamento de la Reina, el 11 de septiembre de 1758, se procedió a realizar el inventario de sus bienes. La camarista Josefa Gama, presentó las joyas de la Reina que estaban bajo su custodia.

Encontramos en este inventario un amplio muestrario de la tipología propia de la época. Aderezos, collares, devotas, joyas de pecho, pendientes, piochas, sortijas, manillas, diamantes y piedras sueltas, nos demuestran el gusto de la Reina y su interés por las joyas.

---

34 También recibió seis puntas o guarniciones de zapatos, cuatro de plata y dos de oro y Juan de Valverde, guardajoyas, seis cortes de oro y plata para briales. A.G.S. Gracia y Justicia, leg. 403.

35 A.G.S. Gracia y Justicia, leg. 403.

36 También le dejó el tocador de plata que la Reina usaba en Aranjuez y la otra mitad de su plata de Cámara, tanto de la que trajo de Portugal como la que encargó aquí.

37 Los tres vinieron con la Reina desde Portugal.

Poseyó dos aderezos: uno guarnecido con rubíes y diamantes, talla brillante, compuesto por un collar, en forma de herradura, con dos almendras, una suspendida del centro del collar y otra del centro de la herradura, con una cruz también a juego, dos lazos con función de muelle de manilla, con un diseño de cuatro hojas, dos pendientes con tres almendras cada uno y un rubí grande en el arillo y dos brazaletes. Este aderezo fue el que se entregó a la infanta María Dorotea. El otro aderezo era de amatistas y brillantes y estaba compuesto por un lazo para el pescuezo, con una almendra suspendida del centro, dos pendientes con aguacates de la misma piedra y dos sortijas.

Aparte de la joya con los tres pájaros, comentada anteriormente, que envió a la imagen de la Virgen del Pilar, la Reina poseyó otra joya en forma de ramo, adornada con una lazada, de tamaño parecido al de un peto y engastada toda ella con diamantes, talla brillante y tres almendras suspendidas del contorno. Esta pieza debería tener un aspecto parecido al de otras piezas representadas, por ejemplo en el Joyel de la Virgen de Guadalupe, en el segundo libro de dibujos de Sevilla[38] o en los llibres de pasantías de Barcelona.

Tenía además otro collar en forma de herradura, engastado con diamantes gruesos, cuadrados, talla brillante, con una cruz en el centro, con diamantes redondos y dos almendras, una de ellas suspendida de la parte baja de la herradura. Este modelo de collar comenzó a usarse en la segunda mitad del siglo XVIII y encontramos interesantes diseños entre las joyas de la reina María Amalia y en el ajuar de la infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III. En el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa se conservan algunos ejemplares que se parecen a los descritos en el inventario de la Reina[39].

Cinco son las devotas que se describen a continuación. Una, con un broche en la parte superior, engastado en él una esmeralda grande, de forma ovalada, flanqueada por dos cuadradas, todas ellas rodeadas por brillantes. En la parte central cuatro pequeñas rosas, cuadradas, con brillantes y en la parte inferior, un colgante con cuatro esmeraldas, dos de ellas ovaladas y dos cuadradas, también con brillantes. Como remate inferior, una cruz con diamantes y seis esmeraldas prolongadas, las cuatro centrales de mayor tamaño. Completa la pieza dos almendras grandes que hacen las funciones de pendientes, con una esmeralda en cada botón. Estas dos almendras fueron entregadas como herencia a la infanta Mariana.

Otra de las devotas era de diamantes de color amarillo, con tres rosas en el broche, del que se suspendían cinco rosas con seis hojas cada una. En los intermedios seis lazos y una almendra en el colgante inferior rodeada de diamantes. Se complementaba con un conjunto integrado por dos pendientes formados por botón, lazo

38 Estudiados y publicados por M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, fig. 87.

39 L. d'OREY, *Cinco séculos de Joalharia. Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa, 1995, p. 56, 63, 64 y 72.

y almendra, dos broches para las manos y dos sortijas, cada una con un diamante rodeado de otros de tamaño más pequeño.

La tercera devota estaba guarnecida con diamantes de colores. En el copete, uno grande azul flanqueado por lacitos cuajados de diamantes. En la parte inferior, una cruz, con un diamante en el centro de color amarillo, otros en los brazos de color azulado, y los de la cabeza y el cuerpo, de color rosa. A juego con la devota, la Reina poseyó unos pendientes con tres almendras rodeadas de diamantes. Algunos de ellos de color amarillo y los del arillo, de color rosa. Las almendrillas, una azul y la otra verde. Además, dos broches a manera de muelles, con diamantes rosas en el centro y amarillos, verdes y azules alrededor y dos sortijas, con un diseño similar a un tiesto, con un diamante de color rosa en la maceta y otro amarillo en el copete[40].

Las otras dos devotas, una era de zafiros y brillantes blancos. El del centro del copete era de gran tamaño y estaba flanqueado por otros más pequeños. En la cruz inferior había seis zafiros y tres lazos en el cuerpo. Se completaba el conjunto con dos broches para manillas, con cinco zafiros y diamantes blancos cada uno, dos pendientes con los arillos de diamantes y la almendra montada al aire y dos sortijas, de forma cuadrilonga, guarnecidas con diamantes de tamaño pequeño. Este conjunto se entregó a la infanta María Benedicta. Y la otra, era una devota de las denominadas "de cadenilla", guarnecida con diamantes talla brillante, con una rosa en el centro, cuajada de diamantes y rematada por una gran cruz con seis diamantes grandes rodeados de otros más pequeños. Esta fue la devota que la Reina legó a su azafata, pero, que en un auto fechado el 3 de noviembre de 1758, como hemos comentado, se ordenó que la rosa del centro se sustituyera por un lazo[41].

Además poseyó cuatro broches para el "pescuezo", como así se denominan en los inventarios: uno era de diamantes, con diecisiete farolitos o almendras y unos pendientes a juego, con tres almendras engastadas al aire rodeadas de diamantes de pequeño tamaño; otro era todo de brillantes, formado por una rosa, flanqueada por dos remates y un lazo con un diseño de cuatro hojas, con un gran diamante en el centro y una cruz con seis grandes diamantes, talla brillante; otro estaba compuesto por tres piezas engastadas con rubíes y diamantes talla brillante y el último tenía forma de lazo, con los pendientes a juego, todo engastado con zafiros y diamantes de color amarillo.

Tres collares eran hilos de perlas netas. El más grande estaba formado por cinco hilos, adornado con diez lazos, ocho de pequeño tamaño y dos más grandes en el centro, de los que se suspendían sendas almendras. Este collar fue el que se legó a

40 Estas piezas es ocasiones se le denomina "de ensaladilla".

41 Hay una nota al margen en la que se lee: "esta devota es la cadenilla que S.M. legó a la Azafata; pero por auto del dia 3 de noviembre de 1758 (que está en el 2º tomo) se declaró deber hir con ella el lazo del fº 31 en lugar de la rosita que ahora tiene y se mandó poner con las 25 delfº 38. Navas". Diego Sastre Navas era secretario del Rey, escribano público y de la testamentaria de la reina Bárbara de Portugal.

la camarista Josefa Gama. El otro tenía treinta y ocho granos de perlas netas, con una cruz en el centro, engastada con cuatro diamantes grandes rodeados de otros más pequeños. Y el tercero era un collar de perlas menudas mezcladas con azabache, que podía ser utilizado como joya de luto.

Además poseyó dos esclavinas, también de perlas netas. El collar estaba formado por quince perlas gruesas intercaladas con otras seis más pequeñas. Del centro del collar se suspendió una perla a modo de aguacate. En el círculo o herradura, que caía del collar, se engastaron doce perlas gruesas, destacando en el centro una grande, también en forma de aguacate. El colgante que completaba la pieza, tenía treinta y cinco perlas gruesas con remates de borlitas guarnecidas con piedras tan menudas como las de la parte intermedia. La otra esclavina llevaba perlas más menudas rematadas en borlas. Del collar se suspendían cinco pasadores, cada uno de ellos con tres diamantes y un farol.

Dos cruces completaban estas piezas: una adornada con seis esmeraldas, una cuadrada rodeada de brillantes en el botón, destacando cuatro de ellos por su tamaño y la otra, de tamaño pequeño, engastada con cuatro esmeraldas y un diamante en el centro, rematados los extremos con diamantes de menor tamaño.

Además tenía un collar de azabache montado todo en oro. Era una joya de luto que se completaba con otros collares, botones, pendientes, piochas y rosetas, todo de azabache, aunque sin engastar. Y doce piezas pequeñas, engastadas con diamantes talla rosa, utilizadas para crear cuatro broches para adornar la falda.

En cuanto a los pendientes encontramos en el inventario, además de los que acompañaban a los aderezos y devotas, diez parejas más: unos estaban formados por un botón con almendras cuadradas y un lacito también con almendras cuadrilongas. Estos pendientes se entregaron a la camarista Josefa Gama. El resto de los pendientes eran muy similares. El diseño respondía al modelo tradicional de botón engastado con diamantes y una o tres almendras suspendidas de él, la central más grande. Otros eran más sencillos como unos arillos guarnecidos con un diamante rodeado de otros más pequeños que se mencionan a continuación.

Dos modelos llevaban un diamante redondo en el botón, un ramo en la parte central y tres almendras. Responden al modelo muy frecuente en la época, conocido como *girandole.* Otra de las parejas tenía forma de farolillo, con un diamante en el centro, dos almendras a los lados y un diamante redondo en el botón. Y la tipología más sencilla que encontramos era unos pendientes con perlas aguacate.

Para el pecho, la Reina disfrutó de tres lazos, un ramo compuesto por diecisiete rositas de diamantes blancos, talla brillante y cuatro hebillas de brillantes que se utilizaban con los petillos del pecho. Los lazos, uno de ellos de esmeraldas muy grandes fueron enviados a sus sobrinas la infanta Mariana y la infanta Dorotea. El tercero se entregó a la azafata[42]. Los dos entregados a sus sobrinas pudieron tener

42 Al margen se comenta que, por auto del 3 de noviembre de 1758, se mandó entregar este lazo con la devota de cadenilla a la azafata.

una apariencia similar a los que admiramos en el pecho de la Reina en los retratos que de ella se conservan en Patrimonio Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo Nacional del Prado. Son los lazos a manera de peto utilizados, casi de manera obligada, por las damas de la Corte.

En cuanto a las piochas, llama nuestra atención, el elevado número que poseyó la Reina[43]. Debía tratarse de su joya favorita, a juzgar, por los muchos encargos y las compras que se hicieron de esta pieza, desde su llegada a España.

Aparte de las ya mencionadas, entregadas en herencia a sus familiares y servidores, la Reina dispuso de cuatro piochas, de brillantes, con forma de ramo, una de ellas, adornada con catorce almendras y en la parte inferior una flor, con un diamante grande en el centro; la otra, con una pajarita en el centro de la que se suspendía un farolito; la tercera, con una flor tembleque en el penacho y la última, con tres ramos unidos por un lazo. Todo estaba engastado con brillantes. Otra de las piochas, también con forma de ramo, llevaba una mosca en el copete y cuatro almendras suspendidas del ramo.

Otra de las piochas tenía forma de pavo real, con la cola abierta y adornada con nueve esmeraldas. Y otra, con forma de cola de pavo real, con guías y tembleques, con un lazo en forma de rosa en la parte inferior. En el centro un diamante mayor.

Adornadas con pájaros encontramos tres más: una, toda de brillantes, con el pájaro en la parte inferior y doce farolitos a modo de ramo; otra, de diamantes, con forma de ramo y sobre él un pájaro, cuyo cuerpo es un diamante, grande, de color rosa, con una almendra suspendida de un tronco y la tercera, más pequeña, de diamantes brillantes de color blanco montados en plata y en la parte superior, una pajarita con un diamante grande en el cuerpo y cuatro flores, tres en tembleque, y la otra sin él. Una almendra suspendida de una portada completaba el conjunto.

Continuando con las aves encontramos dos más: una con forma de pato, con un ramo con seis almendras en el pico, toda de brillantes y la otra, con forma de paloma, con un ramo también en el pico, menos importante.

Y adornadas con una mariposa: Otra piocha de brillantes, con un diamante cuadrilongo en el pie, un farol en el pico y tres almendras. Las alas de la mariposa estaban adornadas con diamantes de color azul. El cuerpo con diamantes amarillos y los ojos con esmeraldas; otra piocha con un diamante largo en el cuerpo, cuatro diamantes en las alas, otro en la cabeza y dos en la cola, uno grande y el otro pequeño.

Piochas en forma de ramo encontramos ocho: una piocha, de brillantes y nueve almendras colgantes; otra con trece farolitos; una más, con cuatro flores guarnecidas con diamantes de color amarillo, siete de diamantes blancos y una almendra suspendida con diez hojas de esmeraldas, otra, con un diamante redondo grande, diez almendras y dos troncos; otra, de brillantes y rubíes, con una flor, con cinco

43 En la inventario aparecen descritas 57 piezas.

hojas, con un rubí en el centro, dos almendras y dos racimos de uvas rematados en un rubí en forma de almendra; otra más, con dos hojas guarnecidas de diamantes brillantes y una rosa en el centro, con las semillas realizadas a base de diamantes amarillos. Sobre la flor se colocó una mariposa, cuyo cuerpo estaba formado por un diamante azul y las alas, cola y cabeza guarnecidos con diamantes blancos; otra de las piochas estaba engastada con un zafiro en la parte baja y el resto con diamantes brillantes. En el centro del ramo una almendra prolongada y cuatro zafiros más, también prolongados y colgantes; otra, más sencilla, de diamantes brillantes, rubíes y esmeraldas.

Más curiosas resultan las que comentamos a continuación: una piocha adornada con la figura de un león y en la parte baja, una serie de arcos en disminución, guarnecidos con rubíes y esmeraldas; tres piochas adornada con figuras "de chinos" , una de ellas, guarnecida con esmeraldas y pequeños diamantes de color amarillo, representaba a un hombre, una mujer y un niño, encerrados en un pabellón del que colgaban cuatro almendras; la otra, con la figura de un chino sosteniendo una almendra en la mano, adornada con varios diamantes, talla brillante, rubíes, esmeraldas y algunos diamantes azules. Y la tercera, con dos figuras, una de ellas una mujer china y la otra un muchacho que le da sombra con un quitasol, guarnecida con diamantes, rubíes y esmeraldas.

Curiosas también son otras dos piochas, una representando un molino de viento, cuyas aspas se movían al darlas cuerda, toda de diamantes, esmeraldas y rubíes y otra, de brillantes, con la figura de un navío.

Completan la relación:

— otra piocha de brillantes con veintidós faroles.
— otra con doce farolitos y un diamante brillante grande, en el centro, rodeada de otros más pequeños.
— otra con dos flores, guarnecida cada una con tres rubíes. Un lazo en la parte baja, con un rubí en el centro prolongado, y cinco rubíes y diamantes en cada una de las cuatro hojas.
— otra, guarnecida con diamantes de varios colores: los tres mayores del copete, de color rosa; en el pie uno grande, de color azul rodeado de diamantes blancos y seis almendras, tres de ellas verdes, dos amarillas y la otra rosa.
— otra con diamantes brillantes de color blanco y amarillo y un zafiro grande en el centro.
— otra con diez perlas grandes, hechura de aguacate.
— otra, de diamantes brillantes, con forma de pluma. En la parte inferior una mariposa engastada con brillantes, rubíes, esmeraldas y zafiros.
— otra, pequeña, con seis almendras y varios brillantes, uno más grande en la parte inferior.
— una en forma de portada, con una pajarita a un lado y una palma al otro. De la portada se suspenden cuatro almendras.

— otra de brillantes, con dos rosas y un clavel, con un diamante mayor en el pie.
— otra, con cinco campanillas, un ramo a cada lado y un pavo real en el centro, todo de brillantes.
— otra, con diamantes brillantes, con uno más grande, cuadrado, montado al aire y tres rositas y almendrillas colgantes.
— otra con siete almendras colgantes, la central más grande, engastadas al aire.
— otra con tres guías, con cuatro almendras y un diamante grande en el centro.
— dos más formadas por dos cruces iguales, de diamantes rosas grandes, montadas en agujas.
— y otra, con cinco aguacates montados en alambre.

La Reina, también poseyó un buen conjunto de sortijas, que rara vez luce en sus dedos. Casi todas estaban engastadas con diamantes, de mayor o menor tamaño. Cuatro de ellas se entregaron al rey Fernando VI, a su mayordomo Juan Pacheco y al infante Pedro de Portugal. Otras cuatro, con un diamante grande, de color amarillo, se entregaron dos al Rey, otra a Farinelli y la más pequeña al médico. Por último, tres más pequeñas, cada una con un diamante blanco, al resto de los médicos.

El resto, dos de ellas estaban guarnecidas con un diamante blanco en el centro, rodeada de otros más pequeños, tres con cuatro diamantes en el chatón y otra más, con un diamante grande, color rosa, rodeado de diamantes blancos. Otras cinco tenían cada una, un rubí rodeado de brillantes de color blanco y las dos que se entregaron a la infanta Mariana, estaban engastadas con una esmeralda cuadrada, rodeada de diamantes.

Por último poseyó: tres penas pequeñas guarnecidas de diamantes; nueve mascarillas en sortijas; otra sortija muy antigua, con un diamante grande, de color rosa y cuarenta y cinco sortijas pequeñas engastadas con varias piedras finas.

Y en cuanto a las manillas, para adornar las muñecas de los brazos, doña Bárbara poseyó seis parejas, todas ellas con hilos de perlas: dos, con cinco hilos, llevaban además diamantes brillantes, y en el centro, a manera de muelles, dos retratos, guarnecidos con diamantes. Uno de los retratos era del Rey y el otro de la reina madre de Portugal. Las dos manillas se legaron a la princesa del Brasil. Otras dos manillas, entregadas a la camarista Josefa Gama, llevaban seis hilos de perlas netas cada una. El resto parecen más sencillas: dos, con cinco hilos cada una, con dieciocho granos grandes de perlas en cada hilo; cuatro hilos de perlas netas; uno de ellos con 38 granos; otro 36; otro 35 y el otro 34; otros seis hilos de perlas más pequeñas, con 26 granos cada uno y por último, cuatro hilos grandes de perlas medianas.

Y además contaba con un conjunto de seis lazos, en forma de flores, de cuatro pétalos, que hacían la función de muelles, para poder cerrar las manillas y seis hebillas, dos engastadas con diamantes y esmeraldas, dos con cinco diamantes rosas

y las dos últimas y más importantes, con brillantes y sus cintas negras para las muñecas. En una de las hebillas se colocó una piedra oscura grabada con el rostro del Señor y en la otra otra, con la figura de Jesús y su madre. Todo el conjunto estaba rodeado de diamantes[44].

Dos brazaletes esmaltados, guarnecidos con diamantes y otras piedras, engastados en una cinta encarnada, un brazalete de tumbaga, que simulaba una hebilla y un pasador, todo él enriquecido con algunas chispas de diamantes rosas, una pulsera suelta de diamantes rosas, los cinco principales muy grandes, puestos al aire y un retrato en el reverso y dos lazos de diamantes brillantes, para adornar las mangas, con forma de flores y una cinta, completaban este conjunto de joyas destinadas para los brazos.

Hebillas, también, pero para adornar el sombrero, encontramos cuatro, engastadas con diamantes y con un cintillo negro para rodear la copa del sombrero. No hemos encontrado ningún retrato de doña Bárbara tocada con un sombrero, pero debía usarlos cuando salía a cazar como lucen otras reinas españolas.

El resto de las hebillas, seis pares en total, de oro y de plata, que se usaban para adornar los zapatos, y dos hebillones de oro y plata con cinto de seda negra, fueron las que reclamó la azafata María Ventura.

Por último, la Reina poseyó otro importante conjunto de joyas, unas para ser usadas como adorno de cabeza, otras como piezas sueltas utilizadas en un momento dado para transformar piezas y las demás, simples piedras sueltas para entregar a los plateros que realizaban las joyas de los monarcas en encargos determinados.

Entre ellas destacamos:

— Un bonetillo con alas de diamantes brillantes, con su pico y lacito de dos hojas y su copete de la propia calidad de diamantes.
— Tres esmeraldas sueltas rodeadas de brillantes para colocar en la cabeza.
— Otra ovalada rodeada también de brillantes.
— Una almendra de esmeralda rodeada de diamantes, con un pasador en la parte superior, engastado de esmeraldas.
— Otras dos almendras más pequeñas rodeadas de diamantes talla brillante.
— Otra esmeralda también en forma de almendra rodeada de diamantes.
— Otra almendra, de cinco lados, rodeada de brillantes.
— Dos aguacates de esmeraldas engarzados en pequeños diamantes talla brillante.
— Cuatro mariposas de esmeraldas y diamantes, dos usadas como tembleques y dos para dejar fijas.
— Dos rositas para la cabeza de diamantes y esmeraldas.

44 "Dos ebillas de diamantes brillantes, con sus cintas negras para las muñecas, que en la una ay sobre piedra obscura el rostro de un dibino Señor y en la otra el de Jesús y su Madre guarnecido todo de diamantes".

— Un clavel de brillantes y rubíes, con tres capullos, esmaltado todo de color verde. Este fue el que se legó a Nuestra Señora del Patrocinio de El Escorial.
— Siete rosas pequeñas guarnecidas con brillantes y rubíes.
— Un ramo de oro esmaltado con flores de azahar y jacintos, con las hojas verdes esmaltadas.
— Un zafiro grande ovalado guarnecido de diamantes brillantes, destacando cuatro más grandes.
— Otro zafiro más pequeño rodeado de diamantes.
— Otros seis más pequeños con la misma guarnición.
— Dos camafeos rodeados de diamantes de color blanco.
— Una joya con una firma de Santa Teresa, engastada con varios diamantes rosas y piedras de otros colores. Enviada a las Salesas.
— Dos botones para la cabeza, cada uno de un diamante grande engastado en plata.
— Una rosa con cuatro diamantes blancos.
— Una mariposa de ensaladilla, con el cuerpo guarnecido con una piedra de color rosa.
— Otra mariposa con un diamante amarillo en el cuerpo y diamantes y rubíes en las alas.
— Veinticinco rositas de diamantes brillantes, similares en cuanto a tamaño, pero de hechura diferente.
— Ocho botones de diamantes, con un brillante mayor en el centro rodeado de otros más pequeños.
— Un ramo guarnecido con diamantes de colores. En la parte superior tiene una rosa con diamantes de colores. En el copete una mariposa y varias flores en el centro. Legado al convento de Xabregas.
— Una piedra redonda, que debe ser un ágata, con una inscripción en el reverso: "Ave Maria gracia plena", rodeada de diamantes talla rosa.
— Ocho perlas en forma de aguacate, cada una con un pequeño lazo, con brillantes, utilizadas para adornar la cabeza.
— Una perla muy grande, utilizada como piocha, rodeada de racimos de brillantes pequeños. Esta perla fue regalada por el rey de Jolo y fue legada al Rey.
— Cuatro aguacates grandes de esmeraldas con algunos diamantes en el engaste.
— Dos almendras engarzadas en oro.
— Un airón de plumas para la cabeza con siete diamantes rosas grandes.
— Otros tres airones sin diamantes.
— Un diamante cuadrilongo, rosa, engarzado en una pieza esmaltada.
— Dos rositas, con forma de botón, con buenos diamantes rosas.
— Otras dos rosas de diamantes amarillos y rubíes, los centrales mayores.

— Otras dos rosas de tamaño más pequeño, una con diamantes color rosa, otro azul y otros amarillos. La otra con uno rosa en el centro rodeada de cinco amarillos.
— Una L guarnecida de diamantes rosas y en el centro unas piedras azules. La L está colocada sobre un ramo pequeño, guarnecido con pequeños diamantes.
— Dos pasadores, cada uno con un diamante talla brillante.
— Ocho esmeraldas sueltas engarzadas en plata y ensartadas en alambre.
— Otras veintiséis esmeraldas engarzadas en oro.
— Un engarce de diez zafiros, uno de ellos grande y los demás en disminución.
— Dos diamantes brillantes amarillos guardados en una caja de cartón atada con una cinta verde.
— Dos almendritas de rubíes.
— Veintisiete papeles de diamantes brillantes sueltos, de varios tamaños, aunque todos pequeños.
— Nueve paquetes de diamantes brillantes chicos.
— Dos partidas de esmeraldas, en dos papeles, la una con mayor porción y calidad que la otra[45].
— Una coronita de diamantes blancos, cuatro amarillos, dos farolitos y algunos zafiros pequeños y se previene que falta el farol de en medio.
— Once papeles de diamantes brillantes sueltos.
— En una caja de cartón atada con una cinta azul había: dos diamantes rosas grandes, otro con dos almendras rosas; otro con varios diamantes rosas; otros dos papeles también de diamantes rosas; otro con topacios; otro con diamantes rosas; otro de diamantes rosas más claro; otros seis que cada uno tiene un diamante abrillantado; otro de diamantes rosas.
— En una cajita de plata pequeña, atada con cinta amarilla había: una esmeralda grande, redonda, partida por el medio; otra entera también redonda; un papelito con ocho amatistas; una piedra larga encarnada llamada rubí balax, esmaltada por el reverso; otro zafiro grande claro; otros siete zafiros pequeños sin engaste.
— Un papelito con cinco esmeraldas; otro con un topacio chico sin engaste; otro con un camafeo; otro con una pieza con tres almendras unidas y arriba dos esmeraldas; y dos piezas más pequeñas sueltas, una con un diamante y otra con cinco, faltando el grande del centro.
— Otro papel con dos botones que sirvieron de pendientes, cada uno con un diamante grande en el centro rodeado de otros más pequeños.

45 Se comenta en el inventario del infante Pedro que todas estas piedras estaban en la caja de cartón con el lazo verde.

— Otro papelito con diamantes rosas pequeños, entre los que hay dos algo más mayores.
— En una caja de cartón de cuatro dedos de largo y tres de ancho hay: un papelito con diez granos de perlas de buen tamaño; otra con veinte granos de la misma calidad; otro con veinticuatro perlitas medianas; otro con dos calabacitas de perlas; otro con veinticuatro perlas medianas; otro con otras veinticuatro más granadas; otro con un asiento para broquelillo; dos pasadores, asientos para pendientes, con oro y algunos diamantes pequeños; otro papelito con aljófar muy menudo; otro con cinco granos pequeños de aljófar y con ellos cuatro sartitas de perlas imperfectas.
— Una porción de esmeraldas en bruto, que se pesaron y había nueve libras y media.
— Ocho libras y tres cuarterones de aljófar menudo en diferentes taleguillos y cuyo lienzo entra también en el peso y están metidos en una cajita de tercia de largo y cuarta de ancho, forrada en raso liso encarnado guarnecido de entorchado de oro.
— Una esmeralda grande, de forma cuadrilonga, rodeada de brillantes. Esta esmeralda se legó a la infanta María Ana.
— Cinco piezas con veintiséis esmeraldas grandes y pequeñas engarzadas en oro. Al margen se lee: "estas 26 esmeraldas se consideran duplicadas con las de la 2ª partida de diamantes y piedras sueltas".
— Siete pedazos de un peto pequeño de topacios y diamantes rosas, engarzada en plata y oro, en el cual faltan algunas piedras. Hay también un topacio grande, como una nuez, rodeado de diamantes rosas. Todo está dentro de una caja forrada de tafetán encarnado.

Aparte de estas joyas, la reina Bárbara de Braganza poseía otras piezas, menos valiosas, como relicarios, rosarios, cadenas, camafeos, muchos de ellos adornados con diamantes, que no forman parte, actualmente, de nuestro estudio.

Todas estas joyas fueron entregadas por la camarista Josefa Gama al infante Pedro de Portugal, hermano de la reina Bárbara, a quien ella nombró como principal heredero (heredero universal), según carta de pago firmada el 28 de diciembre de 1761. Actuó como apoderado José de Silva, embajador plenipotenciario de la corte portuguesa en España.

Pedro Marentes, ayuda de Cámara y guardarropa de S.M. inventarió y posteriormente entregó el 27 de junio de 1759 un conjunto de joyas y diamantes pertenecientes al rey Fernando VI pero que estaban al disfrute de la reina Bárbara de Braganza. Entre ellos destacan: una hoja o presilla para sombrero, guarnecida con diecisiete diamantes talla brillante, de tamaños medianos y grandes. Faltaba una almendra que se utilizó en una piocha que los Reyes regalaron a la princesa de Polonia; tres sortijas con un diamante brillante cada una, grandes y blancos, dos de ellos prolongados y otro redondo; otra sortija con un diamante brillante mediano

y doce pequeños alrededor, de color blanco; otra sortija con un diamante brillante mediano, de color amarillo el central y trece blancos pequeños alrededor[46].

Todos estos diamantes fueron pesados y tasados por el artífice platero Francisco Sáez en el palacio del Buen Retiro el 22 de junio de 1759 y trasladados poco después a Villaviciosa de Odón, localidad madrileña donde vivía en ese momento el rey Fernando VI. Sáez especifica que todos estos diamantes estaban guardados en dos cajas de cartón blanco, con filetillos morados, rotuladas ambas de mano de la difunta Reina y que en una ponía "Diamantes grandes del Rey" y en la otra "Diamantes chicos del Rey" En la primera había dentro dos cajas de zapa, una de color negra y la otra de color verde.

Marentes también recibió el 28 de agosto de 1759, de manos de la camarista Josefa de gama, una esmeralda en bruto, tal y como salió de la mina, con un peso de onza y media, que fue regalada al rey Fernando VI por Luis Lano, alcalde mayor de las Minas de la ciudad de Muzo y una caja de oro, ovalada, adornada con esmalte y guarnecida en la tapa con diamantes pequeños.

Todos estas joyas fueron entregadas al rey Carlos III en enero de 1760. Como hemos podido comprobar, la reina Bárbara de Braganza gozó de un importante conjunto de joyas, que una vez más, no han llegado hasta nosotros, en parte porque la Reina falleció sin descendencia y sus joyas junto con la mayoría de sus bienes, fueron enviadas a su heredero universal, su hermano el infante Pedro de Portugal. Los retratos de la Reina, tampoco ayudan a conocer la variedad de piezas que hemos relatado anteriormente. Queda todavía mucho por averiguar de este reinado, esperamos que nuevos documentos contribuyan a mejorar nuestros conocimientos sobre la joyería de este breve período histórico.

46 Además un buen número de diamantes sueltos, guardados en una caja de cartón. A.G.P. Fernando VI, caja 107.

Notas sobre la Joyería esmaltada en la España del siglo XVII: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado "a la porcelana"

LETIZIA ARBETETA MIRA
Museo de América

(In memoriam Prof. José Carlos Agüera Ros)

Entre las muchas asignaturas pendientes en el estudio de la joyería española, destaca la escasa atención prestada a la joya esmaltada como tal, pese a su colorido y peculiar sentido de la estética. Son escasas asimismo las noticias sobre los centros de producción de esmaltes posteriores al siglo XVII, aunque existe una gran cantidad de joyas que, como es lógico, debieron esmaltarse en los talleres de los plateros o en las cercanías de los mismos, en la propia localidad o sus alrededores. Por el contrario, son abundantes las referencias relacionadas con el esmaltado de la platería de plata y las piezas de gran formato en oro. Intentando llenar este vacío, trabajamos en la elaboración de un corpus de la joyería esmaltada española, procurando —además de reunir material de estudio y documentación al respecto— reflexionar acerca de los parecidos y diferencias con la joyería europea coetánea, con vistas a ofrecer un panorama de las peculiaridades técnicas y estilísticas que pueda servir de guía para posteriores estudios.

La riqueza, variedad y belleza de las joyas esmaltadas españolas hacen imposible resumir sus características en un artículo de extensión media como el presente, sin caer en una simplificación excesiva, por lo que es necesario acotar, presentando algunos aspectos a modo de avance, para lo que se ha elegido la producción del siglo XVII, momento en que la joyería española culmina la trayectoria estilística que había emprendido en las últimas décadas de la centuria anterior, creando modelos propios que, partiendo de preferencias en el contexto de una moda general, como sucedía con los pinjantes de cadenas, llamados "brincos"[1], se convertirían, andando el tiempo, en todo un catálogo de objetos diferentes, con el sello personalísimo que convenía a una estética peculiar y distinta. Es en el siglo XVII cuando el esmalte cambia, se transforma, desaparece y reaparece, se resiste a morir, ya suprimido como recurso decorativo en otros lugares.

PANORAMA DE LA JOYA ESMALTADA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVII

El escenario del cambio de centuria no presenta, en sus primeros momentos, variaciones significativas en la moda y, por ende, en las joyas. Sin embargo, el fraude en la venta al peso de joyas esmaltadas es tan notorio, que se dictaron severas pragmáticas prohibiendo el empleo del esmalte[2]. Esto debe entenderse, pues, posiblemente se referían a una técnica concreta de esmaltado, derivada del esmalte *excavado*, que hemos denominado *esmaltado a reserva* o *seudotabicado*, propia del Bajo Renacimiento y Manierismo que consiste en excavar grandes zonas de la superficie del metal, dotándolas de cierta profundidad, y delimitando finas paredes que, una vez rellenas, forman dibujos parecidos a los de las celdillas del esmalte *tabicado (cloisonné)*, aunque, en este caso, pueden trazarse diseños abiertos. Por el contrario, cuando el esmalte incrustado es muy poco comparado con la masa de metal, se denomina *esmalte embutido.*

El fraude consistía en ahuecar el oro a mayor profundidad de la indispensable ya que, una vez recubierto el hueco con el esmalte, no se habría de notar. De esta forma, se vendía al peso como oro lo que, en realidad, era esmalte. Puesto que la mayoría de las piezas de oro no presentan marcas, no se puede conocer qué tipo de controles se ejercieron para atajar el fraude ya que las pragmáticas no parecieron surtir efecto y, en los propios exámenes de maestría de los gremios de plateros, a juzgar por los libros de Barcelona, los famosos *Llibres de Passantise,* de los que se

1 Puede seguirse el origen y evolución de esta moda, con los correspondientes ejemplares, en L. ARBETETA MIRA, "Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 49-66, passim.

2 En 1600, se prohibe "el hacer, ni introducir joyas algunas que tuvieren esmaltes, y relieves..." (cf. J. SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del luxo, y de las leyes suntuarias de España*. T. II. Madrid, 1973 (ed. Facsímil de la de 1788).

tratará más adelante, aparecen piezas esmaltadas con la técnica del *rebajo* o excavado, que, si nos atenemos a lo promulgado, estaba prohibida, al igual que cualquier otra que cubriera la pieza con esmalte.

En términos muy generales, puede afirmarse que, en el primer cuarto del siglo, se continúa con las técnicas y formas del siglo anterior, entre ellas el empleo de la paleta que podríamos denominar "policroma", bien aplicada con la técnica del *excavado a reserva,* mas profundo, o bien dispuesta superficialmente. Los colores básicos eran: blanco, negro, azul celeste, verde claro y amarillo limón opacos; rojos, tostados y verdes diversos —desde el más oscuro hasta el verde amarillento— de trasflor o traslúcidos, empleándose la combinación azul oscuro/ rojo/ verde de trasflor.

También se utiliza la gradación de ocres rojizos hasta el amarillo dorado, que permite apreciar la labor de la base, a veces nielada[3].

Los esmaltes opacos, al igual que en el siglo precedente, llenaban superficies planas, previamente delimitadas, con un solo color, que solía ser el blanco, el negro, el azul, amarillo o verde claros. Los traslúcidos, llamados también de trasflor, solían decorar también las superficies labradas dejando ver el metal, a veces previamente decorado con esmalte opaco, normalmente negro, sobre el que se podían efectuar gradaciones, especialmente del verde brillante al ocre tostado. El rojo intenso y el azul oscuro eran los colores más usuales, a los que se añadían otros, como los anteriormente mencionados.

Poco a poco, los frentes esmaltados se fueron sustituyendo por una superficie estructural que sostenía un cuajado de piedras, siguiendo una moda europea que parece tener su origen en los Países Bajos y empujaba fuerte desde el último cuarto del siglo XVI, conocida en España bajo el nombre de *Labor de engastería.* Esta técnica consistía en cubrir la superficie con piedras engastadas sin verse las bocas, en hileras o estructuras geométricas, prescindía del esmaltes, relegándolo si acaso a los bordes de la placa inferior, tal como se aprecia en la broncha o remate de cinturón[4] que adorna una de las coronas del Nª. Sª. del Pilar, y, aún más claramente, un conjunto de joyas (banda, cintura, reloj, brazaletes, botones, etc., posiblemente con diamantes tintados) que luce la reina Margarita de Austria en su retratos con traje negro, realizado por Juan Pantoja de la Cruz, autor también de otro con el traje blanco, que todavía mezcla un largo collar de *engastería* con el joyel del *Estanque*

---

3 Técnica muy empleada para la decoración de figuras de bulto redondo con superficies que imitaran escamas, tales como las sirenas o peces que, a menudo, se empleaban como pinjantes con cadenas, tal como se observa en el tesoro de Guadalupe de Sucre (ver nota 1). El recurso fue general en toda Europa, y una aplicación del mismo lo vemos en el célebre salero con sirena, prácticamente contemporáneo, parte del *Tesoro del Delfín*, en el Museo del Prado, obra que atribuimos a la Escuela parisina del tercer cuarto del siglo XVI (cf. L. ARBETETA MIRA, *El tesoro del Delfín. Catálogo razonado.* Madrid, 2001, cat. nº. 12, pp. 123-5).

4 Véanse las piezas que están colocadas sobre el halo de la corona, en L. ARBETETA MIRA, "Alhajas"en E. TORRA, C. ESTERAS y L. ARBETETA, *Jocalias para un aniversario.* Zaragoza, 1995, pp. 84-5, nº. cat. 41, pp. 202-7.

y la perla *Peregrina*, y un aderezo completo de cartones, esmaltado con diversos colores, lo que ilustra la transición de la moda[5].

Pertenecientes a la época de Felipe III, algunos retratos y pinturas devocionales como las relativamente numerosas de la Virgen de los Desamparados, Angustias de Granada y otras advocaciones marianas, muestran en uso joyas, preferentemente devocionales, como hábitos o veneras, *firmezas*, cruces de óvalos, relicarios y placas de cofradías, sujetas a los vestidos femeninos mediante lazos textiles que se transformarán en réplicas metálicas hacia el segundo cuarto del siglo. Las técnicas de esmaltado revivieron durante este reinado, combinándose los excavados con el esmaltado de trasflor (traslúcido) y los esmaltes de bulto redondo que daban color a las pequeñas imágenes que solían incorporar las joyas, todavía grandes y pesadas, que se aligeran de peso, pero no de tamaño.

Parece que, hacia los años 50, los tonos opacos (azul celeste, verde claro, amarillo, blanco), comienzan a pasar de moda. En esos momentos, la presencia del esmalte en las joyas se reduce notablemente y la moda comienza a cambiar, olvidando las molestas gorgueras y bajando los escotes de las damas, que adornarán su vestido con una joya centrada en la propia línea del escote, denominada *joya de pecho* o *rosa*, si es redonda. Las formas varían, pero, básicamente, la *joya* puede llevar otros cuerpos, por lo común un copete o lazada metálica desmontables, que vienen a sustituir los lazos de cintas que usaban las mujeres españolas desde el tercio final del siglo XVI para sujetar las joyas y relicarios al vestido. Ausente el esmalte del anverso, se mantiene en el reverso, que pronto pasará del excavado a otra modalidad más acorde con las tendencias europeas: el esmalte pintado. Importantes joyas de oro cincelado con diamantes, en sus versiones más ricas, o las más populares de abultado marco de filigrana, ornado de piedras, verdaderas o falsas y perlas irregulares, se complementan con pendientes que llegan a tener varios cuerpos, cada vez más voluminosos (los llamados *perendengues, desaliños* o, irónicamente, *orejeras*), rosas y chispas para el cabello, mariposas, airones y un sinfín de argenterías o caprichosas *niñerías*, casi siempre enriquecidas con algún toque de esmalte.

Muchas de joyas o rosas de pecho pueden adoptar un matiz religiosos sustituyendo un elemento central ajustable o, simplemente, mostrando un motivo central que muchas veces consistía en una placa de esmalte pintado, de las que se hicieron gran número en la época y cuya catalogación hemos iniciado.

Finalmente, la moda femenina del último cuarto del siglo provoca la aparición de joyas de perfil triangular o acorazonado: son los *petos*, a veces de gran tamaño, que pueden incorporar coronas, flores en tembladera, colgantes en forma de gota

---

5 Sobre estos dos cuadros, y el panorama general de la joyería española en el siglo XVII, véase: L. ARBETETA MIRA, "La joya española. Su evolución en cinco siglos" en L. ARBETETA MIRA (coord.), *La joyería Española de Felipe II a Alfonso XIII en los Museos Estatales*. Madrid, 1998, pp. 29, 33-55 y 145, L. ARBETETA MIRA, "La joyería española de los siglos XVI al XX" en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Historia General del arte. XLV. Las artes decorativas en España*. Summa Artis. Madrid, 1999, pp. 214-232.

y numerosas piedras, y que, durante la centuria siguiente, alcanzarán dimensiones y formas de inaudita riqueza. Una alternativa permitida por la moda es sustituir el peto por un ramo esmaltado que también puede colocarse en el cabello.

De este panorama entresacamos dos tendencias, influenciadas por los grabados de repertorios extranjeros que, sin embargo, derivaron en modelos originales: el esmaltado blanco-negro, y las placas de esmalte pintado, llamadas "porcelanas".

EL ESMALTADO BLANCO Y NEGRO

a) Los antecedentes. Las "labores moriscas", roleos, candeleros, siluetas

Como alternativa al esmaltado policromo, que nunca llegó a desaparecer del todo en la primera mitad del siglo, fue ganando terreno la combinación de esmalte opaco blanco y negro, combinada con el color natural del metal, preferiblemente oro o bronce dorado, llegando, en algunas ocasiones, a emplear en exclusiva uno de los dos colores. Esta tendencia alcanzó su apogeo entre 1610 y 1620.

En Europa, la moda del esmaltado bicolor, por su elegancia y la diversidad de sus modelos, prolongó su vigencia más de un siglo, rebasando los mediados del siglo XVI, pues la combinación blanco-negro tiene sus antecedentes en la moda de las lacerías moriscas, tomadas del mudéjar peninsular y extendidas por toda Europa como motivo decorativo que alcanzó su esplendor entre los años 40 a 80 del siglo XVI. Fueron difundidas internacionalmente en repertorios como los de Pellegrin, Sylvius, Cock, Flötner, Wyssembach, Solis, Salomon o los franceses Etienne Delaune o Du Cerceau. Para más datos sobre el origen y evolución de esta moda, *"a la façon d'Espagne"* denominada en francés *mauresques, moreschi* en italiano y en inglés *moorish patterns,* así como ejemplos plásticos y paralelos, pueden consultarse trabajos anteriores que, por espacio, no repetimos aquí[6], simplemente, consignaremos que esta tendencia es el origen de otros modelos evolucionados. Así, las lacerías se convierten en cintas quebradas, propuestas por Jean I Berain, que forman parte del estilo decorativo conocido como *Luis XIV*, por desarrollarse bajo el reinado de este monarca francés. Los atauriques que servían como relleno del campo, blanco o negro, juntamente con los modelos de influencia turca denominados *arabescos,* derivan en diseños de hojas picudas .

Otros diseños propios del manierismo final imperantes en la primera mitad del siglo, están basados en roleos vegetales al estilo romano, según se interpretaron por Agostino de Musi, Leonardo da Udine y Enea Vico[7], que tanta influencia (es-

---

6 Sobre las "labores moriscas" véase L. ARBETETA MIRA, "Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V" en *El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, pp. 24-9; y también, aplicado a la escuela francesa, L. ARBETETA MIRA, *El tesoro...* 2001, pp. 75 y ss.

7 Roma, entre 1528 (¿) y 1543 (¿). Ver, aplicado a la joyería: L. ARBETETA MIRA, ob.cit, 2000, ns. 71 y 118, pp. 208-9, 258; y de la misma autora, *El tesoro...* 2001, p. 83.

pecialmente la serie de este último, titulada *Romae ab antiquo repertum*) tuvieron en la platería europea. Estos motivos grabados, poco a poco se esquematizarían, fundiéndose en nuevos repertorios. Finalmente, la antigua decoración de candeleros (*candelieri)*, derivada a su vez de los grutescos, se acabaría fusionando con todas estas tendencias, en la moda sutil conocida como *silhouettes*, que bien pudiéramos traducir como "decoración de siluetas". Precisamente es durante esta evolución cuando las joyas españolas derivarán hacia un lenguaje propio, abandonando la influencia internacional para retomarla poco después, con bríos renovados, en el resurgir de los esmaltes pintados siguiendo los repertorios de temas florales, principalmente franceses, mientras que los temas figurados, derivarían hacia una producción popular de placas exentas, con asuntos y representaciones devocionales, usadas como motivo central en joyas diversas y medallones-relicario. Fueron tan abundantes que posiblemente parte de esta producción debió ser importada, en especial de Francia e Italia, y su uso se prolongó hasta el siglo XIX.

b) La moda de las Siluetas y su evolución

Las denominadas *silhouettes o siluetas* son decoraciones que constituyen un negativo de los diseños lineales del esmaltado a reserva pues, si esta técnica consistía en el esmaltado de toda la superficie salvo la delgada pared de metal, aquí, como en la decoración de roleos, sucede al contrario, al estar pensados como diseños de finas líneas que han de realizarse embutiendo esmaltes monocromos (negros o blancos) con pequeños motivos, recortados en formas picudas, derivación de los grutescos y los esquemas de candelero, que se afinan hasta convertirse en rasgos sutiles. Sin embargo, en España, se aplican estos esquemas también para decorar esmaltes excavados a reserva.

Pierre Nolin, activo en la primera década del siglo XVII, sirve de inspiración, entre otros, al genial Jan Vermeyen, quien trabaja en la corte de Praga para el emperador Rodolfo II. Otros ornamentistas que diseñan motivos similares son Drüsse, Corvinianus Saur, Isaías Van Hulsen, Stradanus, Hans de Bull, el maestro holandés de las siglas PRK, que publica sus diseños hacia 1609, etc. Más tardíos son los repertorios de Isaías Van Hulsen, impreso en Stutgart, en 1617, o el del francés Jacques Hurtú, publicado en Châteaudun en 1619[8].

La evolución cronológica de esta moda puede conocerse en el caso de Barcelona, gracias a los denominados *Llibres de Passanties*, recogen los exámenes del gremio de plateros, desde 1500 aproximadamente hasta el siglo XIX, con abundancia de dibujos fechados en los que se reflejan piezas de moda en el momento de realizar

8 L. ARBETETA MIRA, *El tesoro...* 2001, pp. 77- 78.

cada ejercicio. Este conjunto, del que se han ocupado varios estudiosos[9], se conserva en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Analizando los dibujos correspondientes a la primera mitad del siglo XVII y los inmediatamente anteriores, se documenta entre éstos algún dibujo, basado en las *silhouettes*, como el de Pere Pau Holler, fechado en 1599, que muestra un yelmo recubierto por esta decoración, que también aparece, aunque con carácter secundario, en los dibujos de Michaelle Coves y Hieroni Porta, además de una sortija, dibujada por Francesch Albarich, del tipo de las que más adelante se comentan.

Pau Homs, nada más comenzar el siglo, dibuja en 1601 un marco ovalado con *silhouettes*, sobre fondo blanco, al igual que el ochavado que presenta Juan Corominas.

En 1612, Toni Ferrer realiza otro marco de perfil festoneado y el cuerpo cubierto por retículas de diseños geométricos, también basados en las *silhouettes*.

Estos diseños geométricos se aprecian en numerosas piezas de la época, producidas sin duda en territorio español, adoptando formas que constituyen una variante de otros estilos locales, como el francés. Así, tenemos piezas de bulto redondo, como los colgantes devocionales con "*templete*" o "*capilla*", como el que enmarca una imagen de bulto de San Antonio de Padua[10], que incorpora pequeñas gotas de esmalte traslúcido simulando pedrería sobre la superficie de esmalte blanco y oro con diseño de *silhouettes*, que también decoran la túnica celeste del santo[11]. En el mismo estilo pueden citarse numerosas joyas pero, por mencionar algún ejemplar inédito, citaremos la medalla de flamas con un Niño Jesús, antaño dispuesta sobre el relicario de la Vera Cruz de la Catedral de Palma de Mallorca[12], que se relaciona con modelos como el Niño Jesús nº 694 de la Fundación Lázaro Galdiano[13], también con túnica decorada con *silhouettes*, al igual que otros ejemplares, como el nº OA 5607 del Museo del Louvre, donado por Davillier y el de la Hispanic Society of America, publicado por Muller[14]. Un año después, en plena eclosión del esmaltado

---

9 P. MULLER, *Jewels in Spain (1500-1800)*. Nueva York, 1972, passim, con numerosos de estos dibujos publicados como ilustraciones; análisis parcial de estos libros en N. DE DALMASES, "La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los "Llibres de Passanties". *Revista del Departamento de Historia del Arte* nº. 3-4. Universidad de Barcelona, 1977, pp. 5-30; También varias reproducciones en N. DE DALMASES y D. GIRALT-MIRACLE, *Plateros y Joyeros de Cataluña;* asimismo comentarios y reproducciones en las obras citadas de nuestra autoría, especialmente las de las notas 6 y 7, y en numerosos estudios y tesis de otros autores, como N. HORCAJO.

10 nº. 52.378 del Museo Arqueológico, procedente de la donación Díaz del Moral (ver: L. ARBETETA MIRA, ob cit. 1998, nº. 81, p. 135).

11 L. ARBETETA, ob cit, 1998, nº. 81, p. 135.

12 Agradecemos el conocimiento de esta pieza, así como de otras existentes en la Catedral de Palma de Mallorca a Dª. Elvira González Gozalo, especialista en joyería mallorquina y directora del Museo del Santuario de Nª. Sª. de Lluch.

13 L. ARBETETA, *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia, 2003, nº. cat. 2, p. 40; L. ARBETETA, "Sacra Regalia. Signos de realeza en las imágenes marianas". *Goya* nº. 305. Madrid, 2005, portada, p. 79.

14 P. MULLER, ob cit., p. 74, il. 108.

monocolor blanco o negro, tenemos el muy difundido dibujo de Joan Lladó, 1613, para una cruz con frente de engastería enmarcada en dibujos bicolor, que por la trasera tiene huecos ovales.

Precisamente, estas cruces denominadas "de óvalos", por presentar huecos con esta forma, son quizás los ejemplares físicos donde mejor se aprecia la aplicación de los esquemas decorativos a base de siluetas.

Son de tipo latino, de sección rectangular y a veces, se hallan rematadas por flores de lis. Presentan por lo general contraste del blanco y el negro en frente, laterales y dorso, éste a veces decorado con gran complejidad, como la nº 3210 de la Colección Lázaro Galdiano, complejidad que también poseen otros ejemplares, por ejemplo, el nº 670, y el nº 2.415 del Museo Cerralbo, éste último con sobrepuestos representando los estigmas de la Pasión, esmaltados de diversos colores[15].

Existe un dibujo[16] en el *Códice del Joyel de Guadalupe*, nº 1 fol. 10r., y ejemplares físicos de este modelo en el Museo del Louvre y la Hispanic Society of America[17], similares también a las que publicaran Artiñano en 1925, Evans en 1971 o Kugel y colaboradores[18] en 2000, ésta última con sobrepuestos, y las varias cruces del mismo tipo existentes en comercio y aparecidas en subastas. No descartamos que algunas de ellas sean imitaciones historicistas.

Recuerda al examen de Joan Lladó otra cruz conservada en el Museo Cerralbo de Madrid, sobre cuya decoración bicolor resalta el diseño en cruz, de labor de engastería con rubíes[19]. Por sus paralelos, creemos que es pieza española.

Más al gusto europeo son los diseños decorativos de Joan Guardia, para la rasera de un medallón oval, dibujo firmado en 1614, o el diseño ochavado de Silvestre Esteva, de 1616, tomados quizás del mismo repertorio, si bien el trabajo de Jaume Roig, en 1618 es mucho más fino. Son llamativos también los diseños de Ramón Galcerán, con un espectacular ajedrezado en el óvalo y centro de siluetas picudas, o el de Narcís Amat, en forma de trébol, dibujado en 1617. El ajedrezado, en exclusiva, aparece de nuevo en 1620, para el marco de una venera cuadrada que sujeta un cristal o gema tallada y, sobre ésta, se dispone, recortada, una cruz flordelisada que, desde luego, nunca será negra, sino verde o roja. Una versión tardía de los diseños

---

15 Véase L. ARBETETA MIRA, ob cit., 1998, nº. 79, pp. 37, 134.

16 L. ARBETETA MIRA, *Guadalupe, joyel de dos mundos. Análisis Crítico del códice denominado "Joyel de Guadalupe"*. Madrid, 1993, ined.

17 P. MULLER, ob cit, 1972, il. 72, p. 63.

18 P. M. ARTIÑANO Y GALDÁCANO, *Catálogo de la exposición de joyería civil española*. Madrid, 1925; J. EVANS, *A History of Jewellery 1100-1870*. Londres, 1971, lám. 116; A. KUGEL, con la colaboración de R. DISTELBERGER y M. BIMBENET- PRIVAT, *Joyaux Renaissance. Un splendeur retrouvée*, París, 2000, nº. 72, donde se recogen las menciones precedentes sin citar correctamente la autoría de las mismas. Todo ello se recoge en L. ARBETETA, ob cit, 2003, nº. 127, pp. 156- 157.

19 C. HERRANZ RODRÍGUEZ, en L. ARBETETA MIRA (coord.), *La joyería Española ...* 1998, nº. cat 78. Aunque la autora del comentario apunta que pueda ser obra milanesa, no se aporta razón alguna que lo sustente.

bicolor es el examen de Miquel Quintana con una cruz de Santo Domingo, blanca y negra, dibujo fechado en 1628.

ESTILO DE LOS GRANOS DE AVENA O VAINAS DE GUISANTES

Otro de los grandes estilos europeos, el llamado en inglés *Peapod Style, Cosses de Pois* en francés, que pudiera traducirse por *vainas de guisantes*, explora, siguiendo el estilo lineal de las *silhouettes*, un mundo de ramos asimétricos y cenefas florales a base de hojas picudas, hendidas, con los extremos curvados, a veces agujereadas, entre las que surgen hileras de granos en disminución, como si una vaina de guisantes se abriera y esparciera su fruto. Un repertorio clásico de esta tendencia, que alcanzó gran difusión en la vecina Francia es el publicado en 1626 por Baltasar Moncornet sobre diseños de Baltasar Le Mercier, con el título *Bouquets d'orfevrerie*[20].

Algunos de los diseños de este estilo, llamado también "*granos de avena*" (por el parecido con sus hojas y fruto), están concebidos para embutir el esmalte, normalmente negro, en la masa de metal, con algún toque de color en ocasiones.

La moda de hojas picudas y agujereadas no sigue en España los esquemas de ramos o composiciones aéreas que se utilizaron en toda Europa, sino que adapta los motivos a esquemas seriados, prácticamente simétricos, empleándolos para decorar pequeñas zonas de molduras o marcos, como vemos en algunos importantes relicarios, caso del nº 52.345 del Museo Arqueológico Nacional, con el dorso calado formando el anagrama IHS, que contiene una excelente pintura bajo cristal, de escuela lombarda. Esta decoración la consideramos en su día inspirada en diseños de Gedeón Legaré y Drüsse, que influyeron algunas decoraciones de joyas, como el examen barcelonés de Toni Ferrer, fechado en 1612[21]. En el Museo del Pilar existe una cruz, que atribuimos en su día a la escuela parisina, fechándola hacia 1619, por su parecido con un dibujo de Jean Toutain de la misma datación, posible producto para importación que sigue los diseños de hojas picudas de moda en esta ciudad, si bien adaptada al gusto español, y que pudiera considerase el prototipo de este estilo en España[22].

ORNAMENTOS PARA ESMALTADOS MONOCROMOS

Una variante del gusto por el esmaltado blanco o negro consistía en el empleo de un solo tono, normalmente el negro, siguiendo roleos vegetales excavados en el metal, aunque a veces, en el ámbito nacional, solía incluirse algún toque rojo o verde para simular piedras engastadas. Se diferencian de las *silhouettes* o *siluetas*

---

20 L. ARBETETA, ob. cit, 2001, p. 79.
21 L. ARBETETA, ob. cit, 1998, p. 38, nº. cat. 82, p. 136.
22 L. ARBETETA, en: E. TORRA; C. ESTERAS y L. ARBETETA, ob cit, nº. 47, pp. 224-7.

(que también suelen ser diseños de ejecución en un solo color) en que sus formas son siempre curvas, derivadas de roleos y atauriques.

Los roleos, inspirados en los del arte romano, tuvieron su máxima difusión en las series de Enea Vico y Agostino Musi ya comentadas. Pensados, en principio, como bajorrelieves que serían cincelados en el metal, evolucionaron también transformándose en finas líneas negras, diseño que se embutía en la masa de oro, y que se complementaba con el tratamiento de la superficie del metal, picándolo de lustre. Este recurso decorativo aparece en repertorios publicados entre los mediados del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII. Un ejemplo de joyas realizadas con esta técnica, serían la corona de la Virgen del Sagrario de Cuenca, obra de Francisco Becerril, con partes esmaltadas, o el "librico" de oro con dos cadenas del Museo Pilarista de Zaragoza, éste sin esmaltes, que ya hemos estudiado con anterioridad en sus aspectos decorativos[23].

A este tipo de técnica ornamental corresponde, por ejemplo, la broncha o pieza central de cinturón femenino hallada en el galeón "Nuestra señora de Atocha", naufragado en 1622, con el dorso cubierto de finos roleos de esmalte negro embutidos en el oro[24], o la cruz de sección romboidal con perlas pinjantes nº 671 de la Colección Lázaro Galdiano, similar a otras existentes en la catedral de Burgos, el Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo del Louvre, The Alsdorf Collection, etc.[25].

Todas estas piezas, y alguna mas, como la cruz de Walter Arts Gallery de Baltimore[26], siguen las pautas decorativas de piezas producidas en Francia, según diseños del estilo de la escuela de Fontainebleau, activa a mediados del siglo XVI, que, además de lacerías incorpora roleos, o las realizadas en Alemania del Sur algo más tarde, como un colgante acorazonado existente en el Museo de la Residencia, de Munich, o la Virgen apocalíptica del Kunsthistorisches Museum de Viena, atribuidas ambas a Hans Reimer[27]. Estos roleos evolucionan en complicados diseños, fusionándose con otras tendencias, caso de algunas decoraciones, como el campo decorativo que Bernard Salomón realiza en 1557 para ilustrar una edición figurada de las metamorfosis de Ovidio, obra de Jean de Tournes, publicada en Lyon[28]. La sortija nº 864 de la col. Lázaro es buen ejemplo de ello, obra virtuosista que sigue los esquemas derivados de los atauriques que acompañaron los viejos repertorios de lacerías. Ésta, al igual que la nº 866 de la misma colección, ejemplar de gran

---

23 Ibidem, nº. 40, pp. 198-200 (librico), y L. ARBETETA, *El arte...* 2000, nº. 118, pp. 258-9 (corona).

24 L. ARBETETA, ob.cit., 1998, pp. 36, 110, nº. cat. 47. Posteriormente mencionada, sin aportación de novedades.

25 Algunas de ellas mencionadas previamente por MULLER, ob. cit., cf. L. ARBETETA, ob. cit, 2003, nº cat. 121, pp. 150-1.

26 Y. HACKEMBROCH, *Renaissance Jewellery*. Londres, 1979, ils. 877 a y b, p. 329.

27 Ibidem, ils. 371-3, p. 145.

28 Ibidem, il. 256, p. 101.

tamaño, con el frente en tablero, tienen su decoración basada en los repertorios de Pierre Woeriot (1532-1593), especialmente el *Livre d'Anneaux d'Orfevrerie (1561)*, cuyos diseños fueron retomados por Daniel Mignot, en sus dos ediciones de 1593 y-1596, con paralelos entre las sortijas que se hallaron en el galeón "Nª. Sª. de la Pura y Limpia Concepción"[29], en el Museo del Louvre y el Musée National de la Renaissance, procedentes de la col. Rotschild, que pueden compararse con los ejemplares, más antiguos, que siguieron la moda de las lacerías.

En ocasiones, se introducen elementos figurados, como pequeñas aves, siluetas de animales o motivos devocionales, como los improperios o estigmas de la Pasión, que aparecen en ciertas cruces de oro, embutidas de esmalte negro de finos trazos, que da la sensación de estar grabado. Así, el nº 1551 del Museo Nacional de Artes Decorativas, es la versión en negro de un motivo que también puede aplicarse con esmaltes de colores, tal como vemos en el fol. 39v del *Códice del Joyel de Guadalupe*[30]. A los repertorios de hojas picudas pertenecen los modelos que se encuentran en la guarnición de una venera de ágata labrada, obra posiblemente milanesa, que pertenece a la colección Lázaro Galdiano[31]. Las piezas mencionadas basan su decoración en repertorios como los de Hans Collaert el Joven (1582) o Daniel Mignot, especialmente la edición de Ausgburgo de 1593, donde aparecen modelos, tanto de roleos como de *silhouettes*.

Con respecto a este artista, también debe recordarse que sus diseños de *cartones recortados* sirvieron de modelo para numerosas placas de retablitos o de pinjantes figurados, que solían completarse con esmalte de varios colores, como vemos en los ejemplares del Pilar de Zaragoza y Museo Arqueológico Nacional, todos con figuras devocionales[32]. Sin embargo, las siluetas de figuras humanas no parecen haberse empleado entre las joyas españolas que han llegado hasta nosotros.

La inclusión de algunos detalles específicos, como las florecillas blancas que se encuentran en algunos diseños de marcos, se encuadran en los correspondientes repertorios, en este caso el de Paul Birkenhultz, editado hacia 1600 en Frankfurt del Maine[33].

HOJARASCAS DE ESMALTE PINTADO

Paralelamente a otras tendencias, comienza en el país vecino una moda, denominada *feuillages (*hojarascas), que acabará introduciéndose en España con gran

29 B. CHADOUR, "Jewelry". *Archeological Report. The Recoverof The Manila Galeón Nuestra Señora de la Concepción*. Sutton, Vermont, USA, 1990, cat. nº. 8, pp. 164- 165, mencionado , al tratar de estas sortijas en : L. ARBETETA, ob. cit, 2003, nº 180, pp. 218-9.

30 L. ARBETETA, ob cit, 1998, nº. cat. 77, pp. 132-3.

31 L. ARBETETA, ob cit, 2003, nº. cat. 141, pp. 172-3.

32 L. ARBETETA, en: E. TORRA; C. ESTERAS y L. ARBETETA, ob. cit, nº. 43, pp. 210-3 y L. ARBETETA, ob cit., 1998, nº. 80, p. 135.

33 Y. HACKEMBROCH, ob cit, il. 531, p. 192.

fuerza, consistente en aplicar a las joyas sobrepuestos de planchas de oro recortadas en forma de hojas dentadas, formando roleos y ritmos seriados, que se recubren totalmente de esmalte pintado, normalmente sobre fondo blanco (amarillos, azules, verdes claros), con trazos carmesíes, negros y, ocasionalmente, de algún otro color también opaco, y que pueden alternarse con esmaltes traslúcidos en otras zonas de la pieza. Para estas series vegetales se siguen los repertorios de Gedeon l'Egaré y posteriores diseños de Baltasar Le Mercier[34]. Un ejemplo de esta técnica puede verse en la decoración de algunos vasos pertenecientes al llamado "Tesoro del Delfín", obra de plateros franceses que, aunque no son propiamente joyas, sirven de ilustración para comprender la peculiaridad de este estilo, cuyo mejor exponente, entre las piezas que conocemos en España, sería la gran joya con hojarascas, tulipanes y perlas que se conserva en la catedral de Palma de Mallorca, que conocemos gracias a la especialista en joyería balear y cerámica medieval E. González Gozalo.

Seguidores de la moda de las *hojarascas,* con modelos aptos para cincelar o esmaltar, tenemos, en los años 70 del siglo a Sébastien Le Clerc, Louis Rupert, Daniel Marot, el firmante con siglas PC, Charles Mavelot y otros, cuyos repertorios alcanzan difusión internacional. En España, aparecen ejemplos siguiendo esta tendencia entre los dibujos de la platería Sevillana, los exámenes del gremio de Pamplona[35], exámenes de las *Passantíes* barcelonesas, etc., que, por razones de espacio, comentaremos en otra ocasión. Pronto, las hojarascas derivan hacia otra solución estética, el esmaltado naturalista de flores en sus diversos colores. Pintadas sobre plano o en bajorrelieves que adoptan las formas de cada especie de flor, las cenefas y *bouquets* (ramilletes) de flores multicolores, parecen versión europea de los esmaltes otomanos de flores, muy apreciados, como todas las *turquerías*, combinándose modelos de policromía naturalista con versiones más estilizadas. Podemos citar, dentro de esta tendencia, el *Livre de fleurs & de feuilles pour servir a l'art d'orfevrerie...* obra de François Le Febvre publicada en París en 1635, o los conocidos repertorios de Jacques Vauquer, tales como los *Liures De Fleurs Propres Pour Orfeures et Graueurs...* y otros publicados por el autor (1621-1686).

A finales del siglo XVII, las hojarascas cinceladas, que vuelven con fuerza siguiendo nuevos diseños, como los publicados en Roma por Pietro Cerini, hacen olvidar prácticamente el esmalte en la joyería, aunque en España no se pierde del todo pues, aunque decae la costumbre de esmaltar ricamente los reversos, se mantienen detalles, como las flores policromas, dispuestas en tembladeras, jarros, mariposas y otros detalles que, unidos al empleo conjunto de la plata y el oro, y la rica selección

34 Véase la evolución de este estilo y sus principales autores en L. ARBETETA, ob cit, 2000, pp. 76-7.

35 Publicados por M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, figs. 1-15; M.C. GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991, véanse especialmente las cenefas de las obras ejecutadas en torno a 1700, y algunas joyas esmaltadas en la tendencia del ornamento monocolor (dibs. 15, 16, 20, etc.).



LÁMINA 1. *Ramo o airón, 1690-1710. Catedral de Pamplona.*

de gemas poco usuales hasta el momento (turquesas, citrinos, granates, amatistas, etc.), dotan a la joya española del final de la centuria de un encanto único, visible en los grandes petos a la moda y, sobre todo, en los bellísimos *ramos* o *airones*, que se disponían en el centro del escote femenino, o como parte del tocado. Son ejemplos notables, entre otros, los del tesoro de Nª. Sª. de Gracia en Carmona, publicados por Sanz Serrano; el ejemplar existente en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, el del Museo Arqueológico Nacional, que publicara en su día Muller,

pieza muy parecida a otra (lám. 1), que publicamos recientemente, existente en el tesoro de Nª. Sª. del Sagrario de la Catedral de Pamplona[36].

ESMALTES PINTADOS SOBRE PLACA

El núcleo inicial de este arte surge en la localidad francesa de Blois, entre 1630 y 1660, con obras realizadas para la alta nobleza y la realeza. Varios plateros de oro combinan su oficio con el de esmaltadores, como Christophe Morlière (1604-1644).

El artista francés Jean Toutin (1578-1644), se considera el iniciador de esta nueva tendencia, oficio que continúan su hijos Henri y Jean (1614-1683) y que, en la corte de Luis XIV y en la ciudad suiza de Ginebra (donde se concentran hugonotes perseguidos por la revocación del edicto de Nantes) alcanzarán su máxima perfección, de mano de artistas como Jean I Petitot, discípulo de Jean, su hijo II Petitot, Pierre I Huaud, Isaac Gribelin o Pierre y Jacques Bordier. En un principio, la gran novedad consiste en cubrir las cajas de los relojes con escenas figuradas, de finísima ejecución, y temas mitológicos al gusto de Giulio Romano, de exaltación simbólica, siguiendo la estética Rubens, con asuntos históricos, alegóricos o simplemente, decorativos.

Así, el esmalte pintado, que comenzó empleándose en miniaturas virtuosistas y pasó a las cajas de relojes y otros pequeños accesorios, alcanzó hacia mediados del siglo XVI el mundo de las joyas, decorando lazadas, con fondos blancos, rosas o turquesa, sobre los que se aplican trazos negros formando flores y grecas, con algún toque de color, amarillo, carmín, azul celeste y negro sobre fondos blancos (llamados propiamente "porcelanas") o de colores suaves como rosa o turquesa. Todo ello siguiendo libros de diseños y motivos tan famosos como el repertorio de Gilles L'Egaré, denominado *Livre des ouvrages d'orfevrerie*, publicado en París en 1663 y que tendría una importancia fundamental para la joyería española del siglo XVII y parte del XVIII.

De su extraordinaria difusión en la Península e islas, citaremos el ejemplo del dibujo para una lazada, existente en el Museo Municipal de Vic, que sigue fielmente otro dibujo del repertorio de L'Egaré (*planche* V), aunque con variantes decorativas, como las flores en sobrepuesto, que se combinan con el esmalte y que vemos aplicado en una lazada de la Catedral de Palma de Mallorca (lám. 2), con decoración de

---

36 M.J. SANZ SERRANO, "El tesoro de la Virgen de Gracia". *La Virgen de Gracia de* Carmona. Carmona, 1991, ns cat 32 y 33; los de las Descalzas y el Museo Arqueológico en ARBETETA, ob cit 1998, ns 115 y 116, pp. 159- 161; compárese el último con el de Pamplona: L. ARBETETA MIRA, en VVAA., *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*. Madrid-Pamplona, 2005, pp. 330-1.

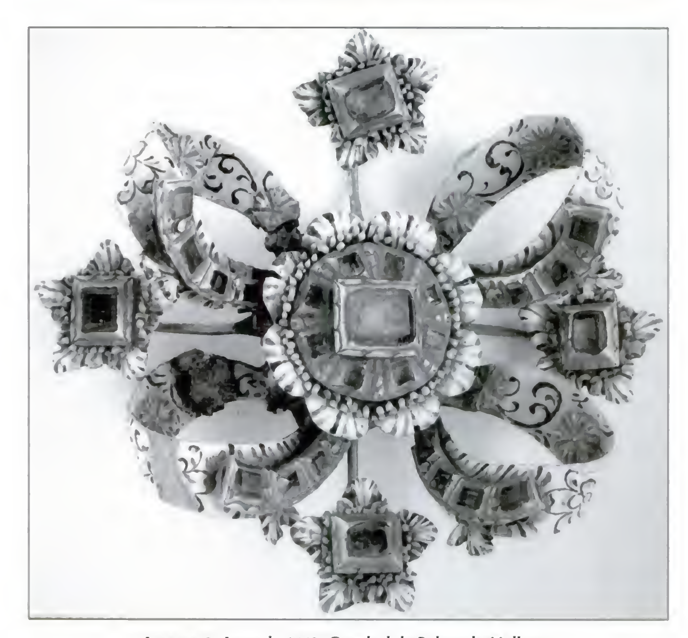


LÁMINA 2. *Lazo, h. 1660. Catedral de Palma de Mallorca.*

esmalte pintado sobre fondo azul turquesa y blanco, que parece haberse inspirado en parecido modelo[37].

Otros ejemplares, también inéditos, que podemos mencionar se hallan en el tesoro de la Virgen de Guadalupe de la Catedral de Sucre, adosados a la cubierta metálica de la pintura que representa la imagen. Entre las numerosas piezas esmaltadas, cuyas características se corresponden con las de mediados del siglo XVII, destacamos una *rosa* esmaltada, redonda, con bordes en crestería calada y motivo central de esmalte rojo, en forma de estrella de ocho radios y decoración de aljófar.

37 Cf. ilustraciones en: P. MULLER, ob cit, p. 134. Como puede apreciarse, la estructura es la misma, pero la decoración es diferente. Cf también con la lámina 2. De nuevo agradecemos a E. González su amabilidad.

Mencionamos también una joya, quizás parte del adorno del cabello, que pudiera ser una mariposa, esmaltada de azul trasparente, con perlas superpuestas; dos elementos en forma de águilas bicéfalas, con trazos amarillos, verdes y negros sobre fondo blanco, como algunas piezas sicilianas. En el tesoro de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Pamplona existe otra rosa, también inédita, con pedrería de gran formato (topacios y amatistas) al frente, que tiene su dorso esmaltado sobre blanco *a la porcelana*, con motivos de tulipanes y margaritas realizados con rojo y distintos adornos vegetales formados con vírgulas y puntos negros, espectacular ejemplo de la influencia francesa.

LAS JOYAS CON PLACAS A LA PORCELANA. HACIA UNA CATALOGACIÓN

A mediados del siglo, son numerosas las joyas —especialmente lazos, hábitos o veneras, rosas de pecho— que se enriquecen con esmalte pintado. Sin embargo, no todas las piezas tienen esmaltes decorando su estructura sino que, muchas veces, las denominadas "porcelanas" se refieren a marcos-joya, con cierto volumen, que encuadran una o dos placas centrales de esmalte pintado, formando a veces un juego de anverso con su reverso. Estas placas, de las que existe un número muy crecido en España, se han considerado por algunos estudiosos, caso de Maria Concetta di Natale[38], como obras de importación, realizadas en talleres sicilianos, surgidas en torno a una figura de gran importancia, el esmaltista y pintor Giussepe Bruno[39], del que hablaremos más adelante. Sin embargo, realizada una somera catalogación de un centenar de ejemplares, existentes su mayoría en colecciones privadas[40], advertimos que son obra de diversas manos, con paletas cromáticas y técnicas no uniformes y valor artístico desigual. Puesto que este es un tema inédito como tal, adelantamos en este artículo algunas de las cuestiones planteadas e hipótesis de trabajo.

---

38 Sobre esta problemática, cf: M.C. DI NATALE, *Ori e argenti di Sicilia*. Milán, 1989, con el texto: L. ARBETETA, "Joyas de la época de Velázquez en la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas". *V jornadas de arte. Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991 pp. 373-384, en el que se analiza la posible procedencia de formas comunes entre España y Sicilia, además de mencionarse todas las placas de porcelana existentes en la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas.

39 La misma autora dedica un capítulo específico a la producción de este artista y otros ejemplares, que agrupa en torno a un hipotético taller: M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*. Palermo 2000, pp. 157- 163. Gracias a su aportación, hemos podido asignar a la corta obra conocida de Bruno el conjunto de piezas existente en la Colección Lázaro Galdiano y otras, hasta siete en total: cf. L. ARBETETA, ob cit., 2003, nº. 35 y 147, pp. 75, 180-1; L. ARBETETA, "Joyas mallorquinas y obras de Giussepe Bruno en la Colección Lázaro". *Goya* nº. 287, Madrid, 2002, pp. 81-2, lo que, a su vez, ha sido incorporado en G. MUSOLINO, "Gioielli di Giuseppe Bruno". *Messenion d'oro.* Octubre/dicembre 2005, pp. 17- 34; G. MUSOLINO, "Devozione marinara e tradizioni artistiche". *Karta* nº. 1, anno I, Messina, 2006, pp 16-18.

40 Agradecemos a los anticuarios consultados, a los propietarios de las piezas de colecciones privadas en Madrid, Navarra y Valencia, así como a Dª. Luz Glez-Camino, la Abadía de Roncesvalles y al prof. R. Fernández Gracia, las facilidades ofrecidas para la localización y estudio de placas esmaltadas.

Los tamaños de los ejemplares examinados —siempre placas de cobre conformadas y esmaltadas por el lado convexo, cubierto de fundente todo o parte del reverso cóncavo— oscilan entre uno y doce centímetros de alto, aproximadamente. Sus formas son redondas, ovaladas, lanceoladas y cuadradas, con desarrollo vertical y horizontal.

El color de base es siempre el blanco.

Las placas que ha sido factible estudiar por el reverso, presentan fundentes de diversos colores, con pigmentos blancos, azulados, pardos y negros, a menudo distribuidos en capas dobles.

La cocción es desigual, pudiendo oscilar entre una cocción imperfecta, con grietas, faltas y burbujas de recocido hasta la cocción regular, sin impurezas detectables.

Hemos examinado placas integradas en joyas de oro, con o sin añadidos de joyas y perlas, y plata. Las primeras adoptan formas propias de las joyas de pecho en uso durante la segunda mitad del siglo XIX, mientras que las formas en plata varían, incluyendo las tipologías de las piezas de oro, los cercos simples con asa y reasa y marcos propios de los medallones-relicario, prefiriendo los formatos horizontales propios de la mitad del siglo.

En el siglo XVIII se continúa la fabricación de estos esmaltes figurados en placas de pequeño tamaño, normalmente redondas, aptas para botonaduras y detalles, prolongándose hasta el siglo XIX en que el esmalte pintado se emplea, miniaturizado, en las llamadas "veneras" de las condecoraciones, y broches de cofradías diversas.

De las piezas examinadas, la temática es la siguiente:

Santoral:

Advocaciones marianas genéricas: Virgen con el Niño, con o sin San José, del Carmen, del Rosario, del Socorro, la Inmaculada.

Advocaciones marianas específicas: Vírgenes de Montserrat (Barcelona), El Pilar (Zaragoza), Desamparados (Valencia), Guadalupe (Cáceres), Atocha (Madrid), Reyes (Sevilla), Valvanera (La Rioja), ejemplar del Museo Nacional de Artes Decorativas; imágenes no identificadas.

Santoral: San José; San Antonio Abad, San Benito, Santa Águeda, Santa Bárbara, Santa Margarita (¿), Santa Teresa, Santa Gertrudis Magna, San Juan Bautista, San Antonio de Padua, San Francisco Javier, San Fernando, Santa Rosa de Lima, Santiago Apóstol, San Andrés, San Vicente Ferrer, Santa Catalina, Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán, Santos no identificados.

Imágenes relacionadas con Cristo: Santa Faz de Alicante, Bautizo en el Jordán, Crucifixión, Huída a Egipto, Jesús y San Juanito.

Símbolos:

Numerosas placas azul claro, normalmente ovales, con desarrollo horizontal y el anagrama IHS, coronado por cruz, con tres clavos en la parte inferior, todo ello delineado en negro; placa acorazonada con la cruz de Santiago, rodeada por vírgulas negras (Museo Nacional de Artes Decorativas)[41]; Corporales de Daroca, asociados a Nª. Sª. del Pilar, cruz de Calatrava, en venera cruciforme, todo en el mismo museo; otra cruz de Calatrava en *rosa* con morrión[42]; placas con cruz verde, espada y rama de olivo del Santo Oficio[43]; Cruz de Santo Domingo, en el Museo Nacional de Artes Decorativas, etc.

Una vez examinados los ejemplares, queda el reto de averiguar las procedencias, para lo que es preciso organizarlos en familias estilísticas.

Si comenzamos por las placas de tratamiento más complejo, se deben destacar cinco variantes de la representación de María con el Niño, que coinciden en algunos aspectos: Imagen de María de medio busto, con manto azul, saya rosa, cendal al cuello, Niño desnudo o semidesnudo.

La primera, ventana central de una espléndida joya de oro con rubíes y esmeraldas, dorso esmaltado a la porcelana, presenta la escena sobre fondo de nubes, y se conserva en el Museo del Pilar[44]. Otra placa de tema y disposición parecidas, aunque con paisaje arbolado, es la nº inv. 1529 del Museo Nacional de Artes Decorativas, de la misma mano y taller que un relicario con cerco de oro en el Monasterio de las Jerónimas Carboneras de Madrid, tres piezas que podrían ser francesas, con reminiscencias rubenianas, más apreciables en otras dos escenas, de mejor calidad, enmarcada la primera por un águila bicéfala en filigrana de oro cargada de aljófar (nº 4.1312 del Museo Nacional de Artes Decorativas), y relacionada con otra muy parecida, centro de un relicario —rosa con decoración de tulipanes y diamantes—, que forma parte, al igual que el mencionado anteriormente, de una colección donada por Eloísa La Madrid al Monasterio de las MM Jerónimas Carboneras de Madrid. Di Natale[45] publica como obra siciliana otro tipo de Madonna con Niño, en marco de rosas blancas, que recuerda el examen de Francesch Canoves en 1693.

Mención aparte hemos de hacer de una placa oval, de Virgen con Niño coronada, existente en una colección particular, con manto azul intenso y fondo de nubes, de

41 Véase al respecto, la nota 41,con texto e imágenes de estas piezas, en ARBETETA, ob cit, 1991; Eadem, ob cit, 1998, nº. cat. 58, p. 120,

42 Sucre, catedral, tesoro de Nª. Sª. de Guadalupe. Pieza inédita, similar a otra, existente en el Pilar.

43 Varios ejemplos de hábitos del Santo Oficio, procedentes de la col. Páramo, ingresados en 2004 en el Museo Nacional de Artes Decorativas; otro ejemplar en la col. Glez-Camino.

44 L. ARBETETA, en E. TORRA; C. ESTERAS y L. ARBETETA, ob cit nº. 49, p. 230-2.; edaem, ob cit, 1998, nº. 64, p. 124; edaem, en L. ARBETETA (coord.), *Vida y arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid, 1996, nº. 42, p. 133.

45 Ob cit, 2000, p. 194, il. 10.



LÁMINA 3. *Joya. Taller de los árboles de puntos, 1690-1700. Col. part.*

buena factura y aspecto orientalizante, que podría ser siciliana, aunque la imagen representada no sigue la iconografía de la "Madonna della Letera".

Por otra parte, una joya procedente de Mallorca (lám. 3), inédita, con marco de filigrana y amatistas facetadas, de diversas tallas, cuyo modelo se corresponde con los exámenes de los años finales del siglo XVII, encuentra su paralelo en otra oval, existente en la Hispanic Society of America, publicada por Muller[46]. La primera representa el Descanso de la huida a Egipto, y es de la misma mano que un medallón doble, con Nuestra Sra. de Montserrat y la Virgen con el Niño, lo que se reconoce por el tratamiento de los rostros, paños y la peculiar manera de representar los árboles, mediante una base de color y puntos encima. Ambas piezas deben relacionarse con una tercera, existente en la Basílica del Pilar (Museo Pilarista, pieza inédita), donde se conserva un gran número de joyas con placas esmaltadas. Este

46 Pieza inédita. Cf.: Muller, ob.cit., p. 129, ils. 204, a y b.

tercer ejemplar representa la Virgen de Montserrat, y tiene un marco que parece haber salido del mismo taller que el procedente de Mallorca. Es factible, a la vista de estas referencias, otorgar un origen peninsular al que denominamos "*taller de los árboles de puntos*", probable procedencia de otra placa suelta, de col. particular, con la Virgen de Montserrat, si bien la misma representación es de trazo más simplificado en la joya del Pilar.

En cuanto a la temática, del conjunto de placas estudiadas, casi todas inéditas, hemos de resaltar que el número mayor de representaciones, en todo tipo de tamaños, corresponde a la Virgen de Montserrat. Es tal la cantidad de ejemplares que cabe pensar en un taller en el entorno del propio monasterio, activo durante la segunda mitad del siglo XVII y primera del siglo XVIII. Una de estas imágenes, engastada como medalla devocional, se complementa con una trasera esmaltada al gusto francés, fondo azul compacto con decoración de flores y hojas de vírgulas negras, tomadas del repertorio de Gilles L'Égaré. (col. part. de Madrid, procedente de la col. H. Lafitte de Valencia, inédita). Abunda en esta idea la existencia de medallas de plata calada, con la palabra *Montserrat* estampada en ambas caras (una en col. part., inédita), realizadas posiblemente entre finales del siglo XVII y el siglo XVIII, con imagen de la Virgen de Montserrat por un lado y santo monje barbado, con cruz, posiblemente San Benito, en placas de pequeñas dimensiones. La misma iconografía aparece en un medallón de marco afiligranado (nº 12036 del Museo Nacional de Artes Decorativas, inédito), marco idéntico a otros, aunque con distinta temática, entre ellas una imagen de San Francisco Javier de colección particular en Pamplona[47].

Finalmente, debe mencionarse que otra de las advocaciones muy repetidas y con todo tipo tamaños y calidades, es la de Nª. Sª. del Pilar, patrona de Zaragoza, que aparece a veces asociada a seis formas redondas, que representan los corporales de Daroca (ej. el nº inv. 12048 del Museo Nacional de Artes Decorativas, pieza inédita), lo que parece referirse a talleres darocanos, que podrían haber realizado parte de la producción nacional. Un ejemplo notable por la calidad de la joya es una pieza lanceolada, inédita, en oro con diamantes, bajo corona, parcialmente esmaltada, que se expone en el Museo de la Colegiata de Roncesvalles, que estaría realizada hacia 1690-1710 (lám. 4).

Algunas placas repiten modelos casi iguales entre sí, como las que representan a Santa Águeda, similares también a las consideradas por Di Natale como sicilianas. Algunas con imagen de Santa Catalina y Santa Bárbara tienen puntos de contacto, aunque no repiten exactamente el mismo modelo, si bien, en ocasiones, los modelos de marcos o cercos coinciden, como es el caso de un medallón de la colección Volpe, publicado por Di Natale[48], que representa a San Jerónimo, ante una montaña

47 Ver L. ARBETETA, estudio en: VVAA., *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Javier, 2006, p. 204.

48 M.C. DI NATALE, ob cit, 1989, p. 100, i. 32, il. 32.



LÁMINA 4. *Joya. 1690- 1710. Colegiata de Roncesvalles.*

que pudiera ser el Etna, y tiene trasera azul con el IHS, al igual que muchos de los ejemplares existentes en España. Su marco, si no parecido, es similar a dos con representaciones de Santa Bárbara en col. part., según modelos diferentes, uno de ellos quizás del mismo taller (lám. 5). A la vista de esto, ¿son obras españolas o sicilianas?.

La prudencia se impone, máxime ante la dificultad de separar las producciones de la joyería siciliana de los españolas. Di Natale publicaba en 1989 relicarios de la Santa Faz de Jaén como italianos, cuando su abundancia en España, y la asociación con santos locales y la imagen patronal de Jaén, la Virgen de la Capilla,



LÁMINA 5. *Medallón. 2ª mitad s. XVII. Col. part.*

aconseja otorgar un origen español[49]. También se publican como sicilianas unas placas rectangulares pintadas en vidrio, con sogueados, típicas de finales del siglo XVIII en Mallorca y otras joyas cuyos modelos son prácticamente iguales a los de la Península. Tampoco son necesariamente italianas las imágenes que corresponden a santos de este país, como Santa Águeda o Santa Lucía, de particular veneración en algunas zonas españolas.

Para acabar de complicar el panorama, hemos hallado, en una colección particular procedente de Navarra, una gran placa circular, que representa a un Santo monje con corona de espinas en la mano[50], cruz, lanza y caña con la esponja, firmada con las siglas H B K y fechada en 1724. La siglas sugieren un origen germánico, posiblemente austriaco. Predominan los tonos fuertes rosa, amarillo y celeste, en una paleta al gusto del rococó. Quizás sea obra del mismo taller, si se compara el tratamiento de las nubes a trazos curvos casi paralelos, y decoración de aspas cruzadas en paredes o pilastras, una placa suelta, oval, más pequeña, de disposición horizontal, que representa la aparición del Niño Jesús a San Antonio, también en

49 Véase nota 41.
50 Col. Glez-Camino. Inédita.

colección particular. La imagen de San francisco Javier mencionada más arriba[51], similar a otra de la col. Fransoy de Palma de Mallorca, tiene el mismo halo (amarillo, con cerco rosa a fajas) que la placa firmada que comentamos.

Además, algunas iconografías de piezas de procedencia peninsular, son, por el momento, únicas, caso de la representación, en una placa oval, apaisada, de la Santa Faz de Alicante (col. part. madrileña, inédita), reconocible por la lágrima en el rostro. Este tipo de asuntos no debió ser inusual, como atestigua el examen de Joseph Nadal, en 1697, quien presenta un medallón con festones esmaltados al estilo L'Egaré y placa central de esmalte con el paño de la Verónica[52]. Además, en este caso, parece lógico pensar que, si el marco tenía esmaltes, se habría confeccionado en el mismo taller que la *porcelana*.

Todo ello apunta a que han podido entrecruzarse placas de tipo popular, adquiridas sueltas, de distintas procedencias, montadas en diferentes lugares, combinando así las posibilidades y vinculando las producciones sicilianas con las mallorquinas, las mallorquinas con las peninsulares (de talleres probablemente situados en territorios de la Corona de Aragón), todo ello combinado con esmaltados de mediana y buena calidad, como lo demuestran las joyas con anversos y reversos pintados, lo que incluye alguna incursión en el territorio de la figuración, aunque también parece haberse importado esmaltes de Francia, quizás de Austria, o de Italia, como es el caso de la obra de Giuseppe Bruno realizada para comitentes españoles, especialmente de la zona de Cataluña y Baleares y de cuyo taller habrían podido exportarse otras piezas, que hasta ahora no hemos identificado, aunque admitimos la posibilidad de que algunas placas de tipo popular provengan de Sicilia.

Debe tenerse en cuenta asimismo que la procedencia conocida de muchas de estas producciones se sitúa en Mallorca, lugar donde se han seguido empleando esmaltes del mismo tipo para botonaduras y otros usos[53].

En resumen, la cuestión de los centros productores y procedencias sigue abierta, y en este estudio, apenas iniciado, ya es factible agrupar la producción de estas placas en diversos talleres que parecen abarcar, por el momento a Francia, Italia, la producción local y una posible procedencia centroeuropea.

---

51 Ver nota 49.

52 Reproducido por P. MULLER, ob cit., p. 130, fig.206 y recogido a color en L. ARBETETA, ob. cit., 1998, p. 156.

53 Ver E. GONZALEZ y M. RIERA, *La Joyería a les Illes Balears. Próleg de Letizia Arbeteta*. 2002, p. 145, fig. 106.

Aportación al estudio de la platería civil: la taza de catar vino o catavino

BEGOÑA ARRÚE UGARTE
Universidad de La Rioja

El estudio de la vajilla de plata y su evolución histórica se ha incrementado en los últimos años y progresivamente se va conociendo mejor la tipología de las piezas que formaban parte de ella. La catalogación de la colección de platería del Museo de la Cultura del Vino-Dinastía Vivanco (Briones, La Rioja)[1] me ha permitido conocer un conjunto singular de objetos relacionados con el consumo del vino, labrados en talleres nacionales y extranjeros desde el siglo XVI al siglo XX. Entre los recipientes para el servicio de bebida los grupos con mayor número de ejemplares son los integrados por tazas y catavinos. En este artículo me referiré al recipiente para catar vino o catavino, mostrando uno, perteneciente a la citada colección, marcado en Santo Domingo de la Calzada y poniéndolo en relación con otros conservados, abundando en los caracteres de esta tipología de modo que sirva a la elaboración de una futura historia del catavino en España.

La existencia de la taza para catar vino se documenta, al menos en La Rioja como veremos, desde el siglo XVI. A comienzos del siglo XVII Covarrubias define la "taça" como un "vaso ancho y tendido, en que comúnmente se beve el vino",

---

1 Agradezco a la Fundación Dinastía Vivanco la oportunidad de este proyecto de investigación, enmarcado en el ámbito de sus actividades con la Universidad de La Rioja, y su disposición para la publicación de este breve avance de la próxima edición del catálogo de su colección de platería.

frente al término más genérico "vaso", o pieza para beber[2]. En el *Diccionario de autoridades de la Real Academia Española* (1726-1737) a la taza, pese a que se cita en relación con el vino en la obra de Cervantes, se le atribuye una acepción más amplia como "vaso que sirve para beber, y otros usos" y se describe con "diversas figuras, como anchas y extendidas, de campanilla y otras"[3]. Por su parte, Esteban de Terreros en su diccionario de 1786 la asimila a una "especie de escudilla o vaso algo chato"[4]. Sin embargo, en estos dos diccionarios del siglo XVIII ya se registra el término "catavino", diferenciado de la palabra "catavinos" (en plural), referida, como en la actualidad, a la persona que tiene por oficio catar vino, también llamado catador. Así, en el *Diccionario de autoridades* en la voz catavino se lee: "El jarrillo o taza que tienen en los Lugares, que se llena de vino de la cuba y se le da à probar a los hombres que tienen por oficio el gustar los vinos, para decir de su calidad". Terreros precisa: "taza en que se cata en los Lugares el vino, para que le prueben los Rejidores, ó personas á cuyo cargo está su bondad y precio".

Los diccionarios no especifican cómo era esa taza, por lo que cabe pensar en una taza de los modelos habituales pero reservada exclusivamente "para dar a probar el vino", acepción con la que hoy en día es utilizado el término. No obstante, esta función exige el diseño de una pieza que favorezca la cata, para la cual no es necesario un recipiente de gran capacidad, sino de óptimas condiciones para valorar las cualidades del vino, de modo que, en una cantidad no excesiva, pero suficiente, permita determinarlas en orden a su sabor, color, olor, etc. Por ello, se debe cuidar la atribución de la función de catavino a cualquier taza, con o sin asas, que pudiera abarcar una utilidad de mayor alcance, como la simple de beber vino sin la intención de examinarlo. Es el caso del bernegal, una pieza habitual en la vajilla española, definida por Covarrubias como el vaso para beber agua, pero que en el primer tercio del siglo XVIII se registra su empleo para beber vino y su fabricación común en plata u oro. No deja de ser curioso que el propio Covarrubias indique en la voz "bever" que "el que beve en bernegal, que es vaso abierto y tendido, si ay alguna gusarapa, luego la vee y derrama el agua". Por tanto, una de las cualidades de este tipo de vaso era controlar los animalejos criados en los líquidos, es decir, facilitar al que bebía la observación de cualquier ente o partícula extraños. Sin duda, su cuenco ancho y gallonado permitía el depósito en sus paredes de esos corpúsculos, a lo que contribuiría el metal en que era labrado y la trasparencia del líquido en contacto con su superficie.

La cualidad del brillo de la plata fue muy valorada históricamente por los catadores de vino, puesto que reflejaba muy bien a la luz si se presentaba claro o turbio, propiedad que se acentuaba con el repujado de ciertas formas cóncavas y convexas,

2 *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611 (ed. facsímil, Madrid, Turner, 1977).

3 Ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969.

4 E. de TERREROS Y PANDO, *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes* [1786]. Ed. facsímil, Madrid, Arcos Libros SA, 1987.

dispuestas con regularidad, en el recipiente. Éste, siempre ofreció una tipología de cuenco poco elevado y muy abierto de boca, con variantes en el diseño en cada región vitivinícola, como puede seguirse en el estudio de René Mazenot, tal vez la primera sistematización ordenada del catavino francés[5]. Sin embargo, la durabilidad de los catavinos de plata y sus cualidades luminosas entraron en decadencia con los progresos científicos del siglo XX y los avances de la vitivinicultura en todos los ámbitos, puesto que presentaba un defecto grave para la degustación, una boca que dispersaba los vapores del vino, en lugar de concentrarlos. Por ello, fue sustituido progresivamente por un recipiente de vidrio con una apertura de boca cada vez más reducida, estableciéndose modelos normalizados, primero por el Institut National des Apellations d'Origine para la degustación uniforme de todos los vinos franceses, y posteriormente, en 1970, por una Comisión Técnica de la Comunidad Económica Europea, reglamentándose por la OIV (Organización Internacional de la Viña y el Vino). Veamos a continuación cómo se registran en las fuentes manuscritas conocidas en La Rioja estas tazas de catar vino y el encargo de su confección expresa en plata por parte de los ayuntamientos.

En 1572 el corregidor de Logroño llevó al ayuntamiento "una taça de catar bino", entre otras piezas de platería (jarro, plato grande y plato pequeño) procedentes de la casa del platero Pedro Vallejo, anotándose en la sesión municipal del 18 de abril[6]. También en el ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada documentamos "la cata del vino de la bodega de los diezmos" a finales del siglo XVI, lo que indica la posible existencia de un recipiente o "catavino" para esta labor anual[7]. No obstante, los inventarios de bienes de personas civiles nos informan del uso privado de estas tazas, en una ciudad como Logroño donde una buena parte de la economía se centra en la elaboración y comercio de vino[8].

---

5 R. MAZENOT, *Le tastevin a travers les siècles*. Grenoble, Éditions des 4 seigneurs, Aubenas, Éditions de Bellande, 1977 (2ª éd. revue et corrigée).

6 Archivo Municipal de Logroño (AMLO), Libro de Actas Municipales, 1572-1573, fol. 22 v. (noticia citada por vez primera por J.M. LOPE TOLEDO, "Artistas y artesanos de Logroño". *Berceo* nº 62 (1962), pp. 43-44; al parecer, el jarro y los dos platos se compraron por 300 reales, siendo el plato pequeño del platero Francisco de Soria, y la taza de catar vino se tomó a crédito (ver B. ARRÚE UGARTE, *Platería Riojana (1500-1665)*. Logroño, 1993, t. I, p. 199).

7 "El 15 de diciembre de 1595 ordenaron que en adelante de ninguna manera se haya de dar la colación que se acostumbraba dar al Cabildo el primer día de cada año, cuando se iba hacer la cata del vino de la bodega de los diezmos", noticia extraída de las Actas Municipales por A. PRIOR UNTORIA, "Notas sobre la historia de la catedral de Santo Domingo de la Calzada". *Berceo* nº 6 (1948), p. 110.

8 La bibliografía es muy amplia. Ver, por ejemplo, una síntesis de la producción de vino en F. BRUMONT, "La Rioja en el siglo XVI" en *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja*. Logroño, 1986,°°°° vol. II, pp. 36-40; otros datos y enfoques en J.A. SESMA MUÑOZ (coord.), *Historia de la ciudad de Logroño*. Logroño, 1994, t. III, y S. IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, "El vino de Rioja en la Edad Moderna: reflexión historiográfica" en J. MALDONADO y A. RAMOS (eds.), *Actas del I Encuentro de Historiadores de la Vitivinicultura Española*. El Puerto de Santamaría, 2000, p. 407.

En octubre de 1564 se inventarían los bienes del difunto Juan de Gamarra, chapinero, entre los que se encuentra "una taza de plata de catar bino, buena". En febrero de 1571 en el inventario de Francisco López de Mendoza se registra "una taza de plata de catar bino, que pesó marco y medio y media onza"; posteriormente, en el que se hizo de su viuda Ana Torres en 1574 se inventaría una pieza similar, tal vez la misma pero con un peso algo menor: "una taza de plata para catar vino que pesó marco e medio e tres reales". En el que se hizo a la muerte de Miguel de Ribafrecha en abril de 1572 se anotan "dos taças llanas e otra quchareada de catar bino". En el pleito que se seguía en la Chancillería de Valladolid en 1578 entre Juan y Pau Sauri contra Isabel de Yanguas por una deuda, se mencionan entre los bienes del difunto Lope de Navarrete, su marido, "una taça de plata de catar bino", que debía ser la misma que se vendió en la almoneda y se describe de la siguiente forma: "yten se rremató en el dicho Hernán Blázquez una taça de plata blanca con un pico en medio de color para catar bino, pesó dos marcos menos una onça, a sesenta y quatro rreales el marco". Entre los bienes inventariados de Juan González de Torrecilla en abril de 1580 figura, asimismo, "una taza de plata de catar bino" que pesó "un marco y çinco onzas". En otro pleito de 1581 entre Agustín de Molina y Juan de Navarrete por las deudas de su padre, se registra "una taça de plata que pesa noventa e çinco reales que es de catar vino" (marco y medio aproximadamente). En el inventario de los bienes que realiza Diego Sáenz de la Parte de su difunta esposa Juana González se anota "otra taça de catar byno de plata". Estas tazas se documentan junto a otros variados bienes de plata, incluidas tazas de las que no se especifica la concreta función de la cata de vino y algún que otro bernegal. Así, cabe destacar la existencia de una taza utilizada para la venta, como la que poseía el deán de Logroño Baltasar de Villoslada, cuyos bienes se inventarían en octubre de 1562, especificándose: "otra taça de vender vino, de plata ansimysmo". Dos años después, en 1564, se anota entre los bienes del alguacil de la ciudad Pedro de la Torre el siguiente: "una taza de plata que dijeron hestar empenada, digo un taçón grande para vender vino, que tiene una rrosa en medio"[9].

No conocemos fuentes del siglo XVII referidas a estas piezas en La Rioja, siglo por otro lado menos estudiado y con una producción de vino en descenso. Sin embargo, el resurgimiento de esta economía en el siglo XVIII, nos proporciona a finales de la centuria noticias sobre la confección concreta del catavino, en relación con la actividad municipal de Logroño. Su ayuntamiento, en sesión del 9 de enero de 1796 acordó que el preeminente ordenase la hechura de una taza de plata para que los corredores diesen a probar el vino a los arrieros. Esta taza debía ser proporcionada y llevaría estampadas las armas de la ciudad[10]. El 17 de marzo Domingo

9 Estas fuentes proceden del Apéndice Documental del libro de M.T. ÁLVAREZ CLAVIJO, *Logroño en el siglo XVI: Arquitectura y Urbanismo*. Logroño, 2003, docs. nº. 305, 396, 568, 436, 783, 265 y 304.

10 AMLO, Libro de Actas Municipales, 1792-1796, s.f. (agradezco la información de estos datos documentales a las investigadoras Mª. Jesús Martínez Ocio y Mª. Cruz Navarro Bretón).

Castilla presentó al ayuntamiento la citada taza de plata, la cual tenía un peso de doce onzas y dos ochavas y media (algo más de marco y medio), y un valor de 60 reales el material y de 306 las hechuras. El artífice de la pieza fue uno de los plateros más activos de la ciudad en aquellos años, Pablo Zaporta (1781-1817), quien ejerció el cargo de contraste de la platería de Logroño entre 1801 y 1807, cargo que en esta ciudad iba unido al de fiel de pesos y medidas[11]. Sabemos que Zaporta fue el autor por el registro de cuentas de propios correspondientes a 1796, tomadas el 28 de marzo de 1797 por Juan José de Zausti, en las que anotó en data el gasto extraordinario de 306 reales y 8 maravedís pagados a Pablo Zaporta, maestro platero, por un vaso de plata que hizo "para dar a probar el vino a los arrieros"[12]. Este vaso labrado por Zaporta era sin duda un catavino, el de la ciudad de Logroño, identificado con sus armas. Sin embargo, cuarenta años después el municipio logroñés tuvo que encargar otra taza de plata para la correduría del vino, pues no se encontraba la que había, tal y como se expresa en la sesión del 25 de marzo de 1837[13].

Años después, en 1856, la alcaldía decidió encargar dos candelabros para la sala consistorial, utilizando en su confección la plata de diversas piezas que no se usaban desde hacía tiempo[14]. Pese a que entonces se mencionaron un par de candeleros, un cáliz con su patena y cucharilla, un par de vinajeras con su platillo y un hostiario, en las cuentas que el platero Casimiro Gurrea presentó al ayuntamiento en abril de ese año, donde especificaba la plata vieja que había recibido y la de nueva confección que se le había encargado (un azafate con salvilla y una corona para el patrón San Bernabé), se registra entre la plata vieja "la taza de plata para probar los vinos", con un peso de 6 onzas y media y una ochava (menor a un marco), cuyo valor, a 20 reales la onza, ascendía a 133 reales[15]. Por esta noticia, parece ser que existía un "catavino" municipal que estaba en desuso, pero que por el peso no era el que había labrado Zaporta, caso de haberse encontrado, sino, tal vez, el labrado en 1837, y de menores proporciones. Todo ello hace pensar en la existencia de otro nuevo y, por tanto, en la confección con cierta periodicidad de este tipo de piezas, o bien en la alternancia de más de uno para el mismo servicio.

Por tanto, las noticias documentales conocidas hasta el momento nos informan de la existencia precisa de esta pieza en los siglos XVI, XVIII y XIX. Así mismo, su uso no parece limitarse a los ayuntamientos, aunque habrá que averiguar en

11 B. ARRÚE UGARTE, *La Platería logroñesa*. Logroño, 1981, pp. 88-89.

12 AMLO: Libro de Cuentas de Propios y demás ramos de la ciudad de Logroño. ILA, nº. 30, fol. 160 rº. y vº.

13 "A consecuencia de la indicación que hizo el señor Amusco de que el rematante del ramo de la correiduría le ha hecho presente que no hay taza de plata para dar a probar el vino a los arrieros, por no poderse averiguar el paradero de la que había anteriormente, acordó el ayuntamiento facultarlo para que encargue la construcción de otro (sic) taza, cuyo importe se pagará de los productos del mismo ramo" (AMLO, Libro de Actas Municipales, 1837, s.f.).

14 AMLO, Libro de Actas Municipales, 1856-1857, fol. 36 vº.

15 Ibídem, fols. 109 rº.-110 rº.

investigaciones futuras si todos los relacionados con la vitivinicultura disponían de tales tazas para catar o solamente las capitales de los corregimientos, y si su uso y confección competía también a los cabildos catedralicios. Todo parece indicar que cualquier cosechero de cierta entidad, tanto civil como eclesiástico, podía poseer esta pieza de plata para su propio negocio, al margen de que pudiese formar parte de una vajilla especializada y fuese una pieza de uso personal. Otros datos pueden deducirse de estas fuentes. Se trataba de piezas de escasa envergadura y singulares en el conjunto de la vajilla de plata de uso cotidiano. Las fuentes nos hablan de un peso en el siglo XVI que oscila entre un marco y medio aproximado (1582) y los dos marcos menos una onza (1578), con ejemplares de marco y medio y media onza (1571) y un marco y cinco onzas (1580), por lo que las variaciones no son muy amplias. Comparado este peso con el de los dos catavinos documentados en 1796 y primera mitad del siglo XIX, de algo más de marco y medio el primero y de menos de un marco el segundo, la pieza no parece sufrir cambios notables, a no ser una reducción posible y progresiva de tamaño. Así, para establecer algún parámetro previo comparativo en la actualidad, aún a riegos de equivocación, el peso oscilaría entre los 345 gramos y los 460 en piezas del siglo XVI, y entre los 345 y los 120 gramos, aproximadamente, en catavinos del siglo XIX, como el calceatense que analizaré más adelante. No obstante, se tendrían que definir mejor otros factores que podrían influir en el peso, en relación con la labra, la calidad del material o su riqueza ornamental.

Respecto a la forma, algo apuntan las fuentes manuscritas. La taza documentada en 1578 se describe con un pico en medio de color. Tal pico parece responder a la convexidad del asiento del cuenco, y es probable que estuviese dorado. También el tazón utilizado para vender vino, descrito en el inventario citado de 1564, tenía una rosa en medio, lo que puede hacer suponer que tuviese, asimismo, el asiento convexo y decorado con una rosácea, motivo habitual en este tipo de piezas y que vemos en el catavino de Santo Domingo de la Calzada, al igual que en otros ejemplos de tazas. Un dato más lo ofrece la taza inventariada en 1572, que se dice "quchareada". Curiosamente, se registra entre los bienes mencionados de Juan González de Torrecilla en 1580 "un tazón de plata cuchareado con una punta en medio" de dos marcos de peso. Este tazón, aunque no lo especifique la fuente, bien podía servir también para la venta de vino, asemejándose a la taza de cata del mismo propietario. Si se trata de piezas diferentes, la taza de catar y el tazón de vender vino, no parece que variasen mucho de forma, y tampoco de peso, aunque la única referencia al peso del tazón nos lleva al de mayor peso de la taza de cata, por lo que tal vez fuese algo mayor. En cuanto a la forma acucharada, que es obvio entender semejante a la pala de una cuchara, nos invita a pensar en la extracción del vino de la cuba o del tino, que si bien se da a probar comúnmente en un recipiente sujetándolo por el extremo de la boca y el asiento, podría facilitar esta labor el que tuviese un asa, como los tradicionales catavinos franceses. Muy relacionados con ellos son los "cucharos" que se registran entre las piezas que labró Juan Ruiz el

Vandalino entre 1544 y 1547 para el duque de Arcos y su palacio de Marchena[16]. Estas piezas eran de cuenco circular, tenían un asa o dos en forma de serpiente o de serpiente con dos cabezas, y pesaban un marco, probablemente para el mismo servicio que otra "acucharada" con una medalla en medio de apenas un marco, formas que parecen remitir a modelos borgoñones de catavino, siempre y cuando las citadas asas se presenten en sentido paralelo a la boca.

La relación de estas tazas de catar vino que mencionan las fuentes riojanas con otros tipos de tazas puede ser prematura hasta que no se determinen mejor las distintas tipologías que adopta este recipiente y la propia terminología utilizada en las distintas regiones españolas[17]. Poco sabemos tampoco de los "anaps", citados junto a las tazas en la platería catalana medieval, y diferenciados de ellas por no tener pie, siendo su peso inferior a un marco[18]. Por otro lado, se podría llegar a establecer su relación o diferencias con la llamada "taza de binar", que suele documentarse en los inventarios de platería de iglesias y conventos, utilizadas para la reserva del agua y vino correspondiente a la celebración de dos misas en un día por un mismo sacerdote, como en 1977 señaló José Manuel Cruz Valdovinos al catalogar como taza de binar una conservada en Los Arcos[19]. Por entonces se conocían pocos ejemplares de tazas españolas y algunas de las citadas se encuadrarían hoy en día entre las tipologías del bernegal o la tembladera, cuyos modelos se han podido ir perfilando mejor, no sólo por la progresiva catalogación de piezas conservadas, dentro de un mayor interés por la platería de vajilla, sino también por los estudios más recientes de dibujos para exámenes de plateros. En el caso de la tembladera, su forma de cuerpo semicilíndrico o ligeramente cónico, redondeado en la base y con dos asas verticales, se dibujó en exámenes del siglo XVII de Sevilla, Barcelona y Valencia[20]. Sus finas paredes dieron

16 B. SANTAMARINA, "Platería civil andaluza: Juan Ruiz el Vandalino. Aproximación documental a su vida y a su obra". *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 75 (1992), pp. 306-307 y 314-315.

17 En muchos casos denominadas genéricamente piezas para beber (ver, por ejemplo, M.F. PUERTA ROSSELL, "Piezas de plata en la pintura española de bodegón". *Goya* nº 269 (1999), pp. 89-90; en su Tesis Doctoral sobre *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII* (Universidad Complutense, Madrid, 1994) no se documenta ninguna taza específica para catar vino, aunque podrían rastrearse algunas similitudes en las descripciones de copas y tazas.

18 Su similitud con la taza debió motivar la pérdida progresiva del término, describiéndose como "taza sin pie" (ver I. de la FUENTE I CASTELLO, "La producció d'un argenter barceloní a través del seu llibre de comptabilitat: Miquel Bofill (1450-1460)". *D'Art*, 1997 (23), pp. 215-216).

19 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Ensayo de catalogación razonada de la plata de Los Arcos". *Príncipe de Viana* nº 146 y 147 (1977), cat. nº. 15, p. 294 y lám. 21. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE catalogó un vaso de binar con salvilla, rococó, del convento de Madre de Dios de Antequera, en *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, p. 350.

20 En el primer Libro de Dibujos de Plata de Sevilla se denominó "tembladera con asas" en un examen de 1688 (M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, p. 96 y fig. 60 y 61). Una forma parecida, pero de cuenco algo más cónico, se recogió en 1678 en los libros de Passanties de la platería de Barcelona (examen de Juan Remendo), y en ese mismo año, con la denominación taza pero con cuenco semicilíndrico, se dibujó en Valencia por Jordi Travalon para su examen (F. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia, Ayuntamiento, 2004, dibujo 494).

nombre a esta pieza que servía para tomar chocolate[21], por lo que no es raro que algunos cabildos o parroquias encargasen su confección en más de una unidad. Así, la colegial de Alfaro (La Rioja) adquirió en 1534 catorce tazas de plata, vajilla que fue completando hasta 1544 con otras piezas como tazones, cucharas, saleros o jarros[22]. Es probable que estas tazas fuesen del modelo tembladera, como las del siglo XVII existentes en la iglesia de Santa María de Carmona (Sevilla)[23] o la de la parroquia de Santiago de Antequera (Málaga)[24] y, si pudieron usarse como vasos o tazas de binar debido a necesidades puntuales, su forma no parece la más apropiada para la cata por las razones arriba indicadas, aunque, parece ser, que también se usaron con la función de catavino[25].

Sin embargo, el modelo de la taza de binar del convento de concepcionistas de Los Arcos, datada hacia 1800, muy similar a otra conservada en el Museo de la Cultura del Vino-Dinastía Vivanco, que no será anterior al último tercio del siglo XVIII, presenta, al igual que ésta, un cuenco de ocho gallones resaltados por cenefas o bandas decoradas con contarios, dos asas en forma de s y, lo que es más importante cara a la cata, un asiento convexo (en ambas remarcado por contario, y adornado en la de Briones por una forma en cruz de Malta y hojas en los ángulos, a diferencia de la flor que lleva la navarra). El motivo ornamental de contario, o puntos, de mayor o menor relieve, se utilizó con frecuencia en los catavinos borgoñones, junto a otros como los gallones o espejos lisos, pues ayudaban a la observación del vino. El modelo de estas tazas, probablemente habitual en la platería castellana, pervive en la actualidad en las tazas denominadas "barquillos" (*katillak*, en euskera) de Lacunza. En este ayuntamiento navarro del Valle del Araquil, en la merindad de Pamplona, existe la tradición de repartir vino en las romerías en estas pequeñas tazas de plata, rememorando el reparto histórico del vino por los mayordomos de cada calle. Son, asimismo, de cuerpo gallonado, decorado con puntos o cuentas y asiento convexo, adornado con una flor, y sólo tienen un asa. La misma costumbre navarra se constata, al parecer, en localidades de la provincia de Soria, conservándose estas tacitas, que no son sino los antiguos catavinos, los cuales merecería la pena estudiar antes de que se dispersen o pierdan.

El ejemplo calceatense es un catavino sin asas, de cuenco semicónico, liso, con borde de sección aguda y asiento circular convexo y pronunciado, con pie poco

---

21 El término, que no recoge Covarrubias, se define en el Diccionario de autoridades del siglo XVIII de forma similar al actual y se justifica su nombre ("Las hai de muchos tamaños, por hacerse regularmente de una hoja mui delgada, que parece que tiembla, por lo que se le dio este nombre"), y uso, citando la frase de *La Dorotea* (1632) de Lope de Vega: "Dale a Gerarda aquella tembladera de plata para que haga chocolate".

22 Ver B. ARRÚE UGARTE, "El arte de la platería en la iglesia colegial de San Miguel Arcángel de Alfaro". *Graccvrris. Revista de estudios alfareños* nº 2 (1993), p. 91.

23 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de Platería Sevillana*. Sevilla, 1992, p. 117.

24 R. SÁNCHEZ LAFUENTE, *El Arte de la Platería en Málaga*... ob. cit., p. 251.

25 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Piezas de platería murciana en colecciones madrileñas". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 136.



LÁMINA 1. *JOSÉ O FERMÍN GURREA, Santo Domingo de la Calzada. Catavino. (fines del siglo XVIII-primer tercio del siglo XIX). Museo de la Cultura del Vino-Dinastía Vivanco. Briones (La Rioja).*

elevado, circular y sin decoración (lám. 1). El cuenco se adorna con una orla de contario repujada desde el exterior para ser vista hacia el fondo, el cual se decora en el centro con una roseta repujada, de seis hojas y botón central, enmarcada por dos molduras (lám. 2). Mide 11,5 cm de diámetro de boca, siendo de 7,6 cm en la base. Su altura total es de 3,25 cm y la del pie de 1 cm. Este pie se presenta como una pieza labrada de forma independiente (lám. 3). Pesa 124 g. En el anverso del pie presenta la marca de localidad de Santo Domingo de la Calzada, árbol flanqueado por los torsos del gallo y gallina y una hoz atravesando la copa, y la de artífice: "GV/RREA" (lám. 4). La marca de localidad se utilizó en la platería calceatense a finales del siglo XVIII y durante el primer tercio del siglo XIX, periodo en el que se encuadra bien la tipología de la pieza. En esa época se documentan en esta localidad dos plateros con el apellido Gurrea: José, que en 1794 trabaja en la limpieza y dorado de distintas piezas de la parroquia de Cuzcurrita de Río Tirón, y Fermín, que en 1792 y 1794 limpió y aderezó la lámpara del Santo en la catedral de la Calzada. Es muy probable que la marca de artífice corresponda al autor de la pieza, bien José o bien Fermín Gurrea, ya que este centro no utilizó marca per-



LÁMINA 2. *JOSÉ O FERMÍN GURREA, Santo Domingo de la Calzada. Catavino (fines del siglo XVIII-primer tercio del siglo XIX). Museo de la Cultura del Vino-Dinastía Vivanco. Briones (La Rioja). Fondo.*

sonal de fiel contraste[26]. Ambas marcas se conservan también en una cubertería de colección particular. Queda por establecer la relación de estos plateros calceatenses con los logroñeses Santos y Casimiro Gurrea, cuyos establecimientos de platería se anuncian en la prensa periódica de la segunda mitad del siglo XIX[27].

26 Ver B. ARRÚE UGARTE, "El punzón de Santo Domingo de La Calzada (siglos XVI al XX)". *Cuadernos de Investigación Historia*, t. X, fasc. 2 (1984), pp. 224-225, y *Platería riojana...* ob. cit., vol. I, p. 93.

27 La platería de Santos Gurrea se cita en el anuncio de la pérdida de un anillo de oro, diamantes y esmalte en *El Ebro*, núm. 85, de 22 de septiembre de 1861, p. 3; Casimiro Gurrea se anuncia como platero en el *Boletín Eclesiástico del Obispado de Calahorra y La Calzada*, en los números 14, 15 y 16 de 1868, y como platero y dentista con establecimiento en la calle del Mercado, nº. 41, en *El Avisador Logroñés* de 1876, mientras que en 1882 se presenta como inspector dentista de la provincia, en *La Crónica Riojana*, de los días 1 y 15 de octubre de ese año, anunciando su Platería en la calle Portales o del Mercado, pero en el nº. 36. Este mismo establecimiento se documenta años después, en el *Postillón de la Rioja* de 1888, como la "Platería de la viuda de Gurrea" en la que se anuncia Gurrea, hijo, cirujano-dentista.



LÁMINA 3. *JOSÉ O FERMÍN GURREA, Santo Domingo de la Calzada. Catavino (fines del siglo XVIII-primer tercio del siglo XIX). Museo de la Cultura del Vino-Dinastía Vivanco. Briones (La Rioja). Reverso.*

El modelo de este catavino presenta semejanzas con el tipo bordelés, de cuenco semicónico con el ombligo o centro resaltado, un pie apenas elevado (0,5 cm) y sin asas, denominado por Mazenot "type garonnais"[28] por extenderse especialmente en el valle del Garona. Sin embargo, se diferencia en que la convexidad del fondo crece progresivamente y no en forma de botón resaltado como en el francés. Por otro lado, su diámetro de boca es ligeramente superior al que presentan la mayoría de los catavinos franceses, que no suele superar los 9 o 9,5 cm, en los de mayores dimensiones, y se aleja notablemente del modelo más común o catavino borgoñón, de cuenco semiesférico, asiento convexo, sin pie y con un asa de variadas formas (de lengüeta, de pulgar, de serpiente simple o doble, o de divisa, entre otras)[29]. Por

28 R. MAZENOT, *Le tastevin...* ob. cit., pp. 140-141 y 195.

29 Ver, por ejemplo, A. CHASSEY, E. RÉVEILLON et S. BRAUT-LERCH, *Les orfèvres de Bourgogne*. Paris, éditions du patrimoine, 1999.



LÁMINA 4. *JOSÉ O FERMÍN GURREA, Santo Domingo de la Calzada. Catavino (fines del siglo XVIII-primer tercio del siglo XIX). Museo de la Cultura del Vino-Dinastía Vivanco. Briones (La Rioja). Marcas.*

el contrario, el catavino calceatense es similar en tipología a los catavinos ingleses, cuyo modelo estándar remonta al siglo XVII y se mantiene en el siglo XVIII: también circular, de diámetro entre 8,90 y 12,7 cm, con paredes en 45°, fondo en forma de "cúpula" y sin asas[30].

Otros ejemplos españoles del siglo XIX pueden ser comparados con el catavino que nos ocupa. Dos de ellos se dieron a conocer en la Enciclopedia de la Plata Española y pertenecen a colecciones particulares. Uno fechado por inscripción en 1806, con la denominación de catavino y la propiedad del cabildo de Becerril de Campos (Palencia) con real privilegio, de 18 cm de diámetro y 5 cm de altura, sin marcas, y significativo peso de 900 g[31]. El cuenco es muy abierto y plano, de modo que sobresale de su altura el asiento convexo, alzándose sobre un pie cilíndrico, donde se encuentra la inscripción. Se decora con gallones y cenefa superior de contario en el cuenco, que se repite en el borde del asiento, adornado éste con cenefas de festones, puntos y gallones. La anchura de su boca y planitud del cuenco lo aleja del ejemplo calceatense que está más próximo al segundo catavino de la Enciclopedia, que, con una altura de pie igual, presenta un diámetro inferior (14 cm) y 270 g de peso. Lleva marcas burgalesas y una inscripción alusiva a la propiedad del concejo de Quintanilla del Monte y el año de 1818, además de motivos de carácter religioso en el asiento convexo (anagrama de Cristo "IHS"; corazón atravesado por una flecha y anagrama de María, e inicial J)[32]. El cuenco del catavino es liso, así como el pie. Su factura parece más burda y el borde del cuenco es de sección recta, a diferencia

30 R. BUTLER and G. WALKLING, *The Book of Wine Antiques*. Suffolk, Antique Collectors' Club, 1986, pp. 98-99.

31 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 485.

32 Ibídem, n°. 223, pp. 120 y 331.

del palentino y el calceatense, cuyo borde es de sección aguda.

Más próximos al catavino que estudiamos son los dos pertenecientes a la colección Lázaro Galdiano. José Manuel Cruz Valdovinos los ha catalogado como imitaciones del siglo XVII, realizadas en el siglo XIX. Tienen 15 cm de diámetro y 3,5 cm de altura, y son, como el calceatense, de cuenco semicónico de borde agudo, asiento convexo, tal vez no tan pronunciado como el de aquél, y pie cilíndrico poco elevado. Ambos se decoran con motivos de piñas y orlas de contarios o botones, y con formas de estrella o flor en el centro del resaltado asiento. Sus similitudes en diseño, ornamentación y labra se encuentran también en la inscripción del pie, en uno referida al lugar de Peciña y el otro al de Fonzaleche. Ciertamente, el tipo de letra y, de acuerdo con el profesor Cruz Valdovinos, trata de imitar una mayor antigüedad, algo que con relativa frecuencia he podido observar en catavinos franceses de finales del siglo XIX o primera mitad del XX, perfectamente datables por sus marcas, y que llevan inscripciones con fecha del siglo XVIII, incluso nombre de propietario y divisa, inscripciones que parecen haberse realizado en serie y por una misma persona. En este caso concreto, creo que se refieren a dos localidades riojanas: Peciña, situada en la Sonsierra, cerca de San Vicente y al este de Haro, y Fonzaleche, al oeste. Ambas, por tanto, en la Rioja Alta, zona vitivinícola por excelencia, pero de muy escasa entidad, no siendo nunca ayuntamiento la aldea de Peciña. Tal vez estemos ante imitaciones realizadas por talleres locales de Haro de principios del siglo XX, como sugiere el Dr. Moya Valgañón. No obstante, la similitud de los modelos, es posible que nos esté hablando de un tronco común en el diseño de esta tipología. Próximo a ella es la de otro catavino de la Fundación Lázaro Galdiano de finales del siglo XIX, con un diámetro de boca superior (17 cm) y mayor altura de pie (4 cm), decorado con guirnaldas de hojas de menuda decoración grabada y flor en el centro de la convexidad del asiento[33].

Todos los ejemplos citados nos conducen al siglo XIX, pero queda por establecer si la "taza" de catar vino, especialmente confeccionada para esta función, cuya existencia parece clara al menos desde el siglo XVI, reunió desde su origen unas características singulares que la diferenciaban de la taza común que servía para la bebida de líquidos en general, como parece indicar el uso del término catavino desde el primer tercio del siglo XVIII. Parece obvio pensar que estas singularidades eran la forma del cuenco circular, con tendencia al tronco de cono, y su asiento convexo, más o menos pronunciado; con un pie cilíndrico muy poco elevado (en realidad una pieza añadida al cuenco para su mayor estabilidad) y sin asas, aunque pudo llevarlas en algún periodo. Las tazas conocidas del último tercio del siglo XVI, también de cuenco circular y asiento convexo, presentan por lo general un diámetro de boca mayor. Así, la leonesa de la colección Lázaro Galdiano, de 19,5 cm y las

33 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 2000, cat. nº. 136 137 y 179, pp. 306-308 y 381-382.

más ornamentadas de Santiago de Compostela, una de la misma colección, de 24,8 cm[34], otra del Victoria and Albert Museum, de 24,5 cm (con racimos de uva en el asiento, junto al motivo común de Santiago peregrino)[35] y dos similares mostradas en la Exposición de Platería civil compostelana de 1962, con la función de salvas, de las colecciones de Trinidad Alvarellos Maqueda y Benito Espinosa Arias[36]. Si todas ellas sirvieron de catavino, confirmarían la existencia de variantes regionales y una evolución tipológica que todavía está por investigar.

No es fácil la catalogación de este tipo de piezas, primero porque no suelen encontrarse entre los fondos de las colecciones eclesiásticas o museográficas, las más estudiadas, sino, generalmente, en colecciones particulares o dentro del ámbito privado, por lo que el conocimiento de ejemplares es muy circunstancial y segundo, porque su reducida envergadura y peso, reflejados en las fuentes manuscritas, les han privado del interés de la investigación, prefiriéndose otras de mayor relieve o complicada ejecución. Por ello, sólo en el ámbito del coleccionismo, del comercio y subasta de antigüedades, o en el de la conservación del patrimonio, a veces inconsciente, pero interesado por el mantenimiento de una tradición o un objeto antiguo, vamos a encontrar estas pequeñas muestras de la labor más rutinaria del oficio del platero. Seguramente serán extrañas las escrituras de contrato individualizado para su confección, pero no inexistentes, y es posible que, dada su escasa entidad, algunos centros obviasen su marcaje, como ocurría en la platería de Gran Bretaña en la que piezas de tan bajo peso estaban exentas del marcaje completo, aunque no parece ser éste el caso español. No obstante, parece conveniente insistir en el estudio de esta tipología porque no se trata sólo del conocimiento de una pieza más de la vajilla, sino que su función, y por tanto su forma, se extiende al de campos científicos mucho más amplios, como son los concernientes a la evolución de la vitivinicultura y a la historia general de la cultura del vino, en cada región y en cada país.

---

34 Ibídem, cat. nº. 44 y nº. 45.

35 Ch. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*. London, Victoria & Albert Museum, 1968, cat. nº. 105, pp. 39-40.

36 F. BOUZA BREY, *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX. 15ª exposición*. Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1962, pp. 8 y 12.

Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la Catedral de Granada

PILAR BERTOS HERRERA
Universidad de Granada

Más ambicioso y amplio de contenido debería ser el título de este trabajo, pues de esa forma y en justicia dejaríamos constancia no ya sólo de la gran valía de este maestro —como lo demuestra su obra— sino también pondría de manifiesto, de una parte, su rica y muy completa formación que le permitió trabajar como escultor y orfebre y, de otra, evocaríamos la que tal vez fue una de sus grandes cualidades y virtudes, nos referimos a su incansable actividad que le llevó a dejar un vasto conjunto de obras, que están repartidas no sólo dentro de los límites de la geografía española sino también fuera de ella, obras de muy diversa índole, desgajándose además de esa misma virtud la necesidad que sintió de abrir talleres fuera de España, y todo ello, sin dejar de lado que Don José Navas-Parejo Pérez nació en el seno de una familia humilde y numerosa y que gracias a su esfuerzo, trabajo y tenacidad logró alcanzar algo que no todos los artistas consiguen: ser profeta en su tierra.

1. APUNTES DE SU VIDA Y FORMACIÓN

Don José Navas Parejo, natural de Álora (Málaga), nació el 22 de octubre de 1883 y murió en la ciudad de Granada, a la edad de 70 años, el 10 de marzo de 1953. Sus padres Juan de Dios Navas Pérez y María Dolores Parejo López se trasladaron pronto a nuestra ciudad (1890) debido a problemas laborales del cabeza de familia, que era empleado del ferrocarril.

Sus años de formación comenzaron en la Escuela de Bellas Artes y Artes Industriales de Granada, donde ingresó con tan solo 12 años, aprendiendo de significativas figuras como Mariño, Loyzaga y Francisco Morales.

Prueba evidente del aprovechamiento de estos estudios y de la también sólida formación y preparación para el que sería su trabajo a lo largo de su vida, es efectuar un recorrido por las múltiples tareas que le ocuparon y que sorprenden, no ya sólo por su diversidad, sino asimismo por su propio desarrollo en el tiempo, pues como se comprueba en el abreviado currículo que presentamos, despunta la escasa separación de años que hay y que evidencia esa voracidad que tuvo para llevar a efecto sus encargos así como su no menor sentido de organización para ejecutarlos en el trabajo del taller.

Firmaba sus obras como hemos comprobado en otros estudios efectuados con su apellido —J. NAVAS PAREJO—, emprendiendo su carrera cuando sólo contaba 17 años (1900) al concurrir a la Exposición de Bellas Artes de la ciudad, en la que obtuvo mención honorífica.

Después, muy joven, fue meritorio de los talleres de escultura de la Escuela de Bellas Artes de Granada, posteriormente fue nombrado profesor de talla en piedra en el mismo centro, llegando al fin a ocupar la cátedra en la Academia de Bellas Artes.

A sus muchos diplomas, medallas y premios obtenidos se suman los encargos para organizar exposiciones, entre las que destaca la de 1908 en Zaragoza, que fue una exposición Hispano-Francesa, ocupándose él de lo aportado por la ciudad de Granada, y además, como prueba de cuanto venimos viendo, apuntamos que en los meses que permaneció en la capital aragonesa para llevar a efecto su cometido (dejó la ciudad en julio de ese mismo año) realizó un busto de la Sra. de Escoriaza y otro del Sr. Paraíso, su marido, que le sirvieron para ganar la medalla de plata en la citada exposición.

A juzgar por lo que conocemos del maestro, y por el propio testimonio de sus familiares, debió ser un hombre inteligente, culto, creativo, muy espiritual, de buena preparación para el desarrollo de este arte, innovador, cualidad que le llevó a trabajar la plata y también la escultura en mármol, enriqueciendo además sus obras y taller con la incorporación en él de trabajos y labores que completaban y ennoblecían cuanto salía de sus manos.

Debió así mismo tener una gran capacidad de organización (su taller contó con más de cien trabajadores), siendo arriesgado pues apostó en los inicios del siglo XX por el trabajo no de forma artesanal, sino con vistas a un futuro, abriendo mercados y llevando su arte a muchos lugares de España y fuera de ella.

Su espíritu inquieto y su afán por mejorar le llevaron a tener distintos talleres en la ciudad, siendo sin duda el mejor de ellos el que tuvo en la calle Álvaro de Bazán, en pleno centro de la capital, cuya casa, que se conserva todavía, nos deleita con una espléndida fachada en la que figuran dos bustos del Sagrado Corazón de Jesús y San Pedro con sus atributos, todo entre ricos y elegantes adornos de estilo

renacentista (recordamos que su taller se llamó del Sagrado Corazón de Jesús).

No es ciertamente el lugar indicado para hacer un recorrido ni tan siquiera somero por la trayectoria artística de Don José, pero a pesar de ello creemos se impone valorar algunos años que especialmente sobresalen en su amplia labor.

Destacamos el año 1911, que entre otros aspectos se distingue por el carácter público de sus obras, pues en él realizó el Mausoleo de los P.P. Agustinos que se puede contemplar en el cementerio de Granada, también restauró el Monumento a Colón e Isabel la Católica y ganó, en colaboración con Hórquez, el concurso organizado por la Económica de Amigos del País para la ejecución del Monumento a Ganivét.

1919 debió ser un año especial para Navas Parejo, ya que en él realizó el boceto de la lápida dedicada a Natalio Rivas que entregó al ministro de Instrucción Pública en Madrid, y también un Busto del Rey Alfonso XIII que le encargó para el Palacio Real y que fue entregado al monarca en 1921.

En junio de 1922 comenzó otra empresa de especial envergadura, nos referimos a sus trabajos en la Catedral granadina en colaboración con el arquitecto madrileño Ricardo García Gureta, para trasladar de lugar el Coro y Altar de Trascoro, que se adaptó a la capilla del Sagrario de la misma catedral, cambios esos que sin duda tuvieron eco en toda la geografía española y que motivaron un incremento de la fama del maestro, inaugurándose además a partir de aquí una distinta idea, concepto y visión espacial del principal templo de la ciudad.

1923 viene marcado a nuestro entender por la instalación del Monumento al Duque de San Pedro de Galatino —gran mecenas para el arte local, y amigo de Navas Parejo— que nos lleva a enlazar con el siguiente año, 1924, en el que realiza la obra objeto de este estudio, el Tabernáculo de plata repujada y cincelada que centra la capilla mayor de la Iglesia Metropolitana, costeada por el mencionado duque.

En 1925 entre otras, efectuó una bella Custodia para la Adoración Nocturna local, y en 1929 el no menos hermoso Sagrario de plata para la Parroquia de la Purificación de Puente Genil. Y para finalizar este breve recorrido, necesariamente, se impone recordar otra fecha, 1931, pues ella resume la trayectoria del maestro y su fama, ya que en ese año emprende viaje a Montevideo con la idea de abrir allí talleres dedicados a este noble arte, que fuesen continuación del de Granada.

Todo lo comentado nos impone recoger seguidamente, como pinceladas, un extracto de su amplio y variado currículo, pues solo así podremos, en nuestra opinión, valorar más adecuadamente la múltiple, rica y amplia carrera de Navas Parejo fuera y dentro de nuestros propios límites geográficos.

Entendemos que sus obras, sus muchos encargos, la cantidad de exposiciones en las que participó y el no menos abultado número de premios con que fue distinguido, demuestran y es buena carta de presentación para valorar tan dilatados años de trabajo, esfuerzo y dedicación.

1900. Concurre a la Exposición de Bellas Artes. Obtuvo mención honorífica.

1901. Concurre a la Exposición del Liceo de Granada. Obtuvo Diploma de primera.

1902. Concurre a la Exposición de la Económica. Obtuvo premio por un relieve sobre Boabdil.

Concurre a la Exposición del Corpus, en la que obtuvo medalla de oro por un relieve.

1904. Participa en la Exposición de la Económica y obtiene premio de un reloj, donación de la Infanta Doña Isabel.

Participa en la Exposición de Bellas Artes y obtiene Diploma de primera.

1905. Concurre a la Exposición de Bellas Artes y obtiene consideración de primera medalla.

1908. Se encarga de la instalación de la Exposición hispano-francesa celebrada en Zaragoza. Realizó dos bustos que obtienen medalla de plata.

1910. Participa en la Exposición de Bellas Artes de Granada con un vaciado que obtuvo primer diploma.

Ocupó la cátedra y un puesto en la Academia de Bellas Artes.

1911. Realizó un Crucificado, un altar para Ugijar (Granada), el Mausoleo de los Padres Agustinos y la restauración del Monumento a Colón. Ganó el concurso de la Económina de Amigos del País junto con Hórquez para realizar el Monumento a A. Ganivet en la ciudad.

1917. Efectuó la lápida conmemorativa del centenario del Padre Suárez.

1919. Llevó al ministro de Instrucción Pública el boceto de la lápida de Natalio Rivas y ejecutó un busto de Alfonso XIII, que fue entregado en 1921.

1922. Comenzó los trabajos de reformas en la catedral granadina.

1923. Efectuó el Monumento al Duque de San Pedro de Galatino.

1924. Terminó el Tabernáculo de plata para la capilla mayor de la catedral, y realizó un sagrario para la Basílica de la Patrona de la ciudad.

1925. Realizó una custodia por encargo de la Adoración Nocturna y una placa de plata regalo del Ayuntamiento al Marqués de Casablanca.

1926-29. Hizo un sagrario de plata para la iglesia de Puente Genil (Córdoba), el trono para el paso de Nuestra Señora de la Soledad y participó en el concurso para la ejecución del trono de la Patrona de la ciudad.

2. EL TABERNÁCULO DE LA CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL

2.1. Obras anteriores al siglo XX

Antes de pasar a analizar la obra que centra hoy la capilla mayor del principal templo de la ciudad de Granada, se impone resaltar la existencia anterior de otros tabernáculos, pues con ello se reafirma la significativa dedicación de la catedral al Misterio de la Eucaristía desde su misma erección (no olvidemos la especial devoción que tenía la Reina Católica hacia la Divina Eucaristía, pues recuérdese que

entre otras ella donó la pieza principal de la Custodia del Corpus a la Santa Iglesia Catedral).

Distintos autores recogen como ya Siloé entre los años 1559-1561 hizo un tabernáculo de madera pintada y dorada, abierto en sus cuatro frentes mediante arcos que descansaban en hermosas columnas corintias, cuerpo este que se completaba con otro segundo, ochavado, que se remataba por un cimborrio (todo lo reproduce Heylan en su grabado de la capilla mayor).

La obra, según parece, se quitó en el año 1612, siendo entonces trasladada a la iglesia parroquial de San Pedro de la ciudad, en donde se perdió a consecuencia de su mal estado.

Después, y para ocupar el lugar de la desaparecida obra, Francisco Villanueva a principios del siglo XIX (1804) llevó a efecto también para la catedral otro tabernáculo, en este caso de estilo Neoclásico y pintado que imitaba la piedra.

2.2. Obra actual de 1924

Esta obra neoclásica perduró en su lugar hasta que en 1926 se colocó la actual de plata con basamento de mármol de Sierra Elvira (lám. 1), realizada entre 1924-



LÁMINA 1. *Tabernáculo de la Catedral de Granada.*

1929 por José Navas-Parejo y sufragada por el Duque de San Pedro de Galatino, persona muy vinculada a la ciudad que destacó, primero por las muchas empresas que llevó a efecto, las cuales sin duda mejoraron la economía e imagen de la capital y la Sierra Nevada, y segundo por su significativa ayuda y protección de las artes y muy especialmente por la confianza y apoyo hacia nuestro artista.

La obra proyectada fue realizada en plata (30 arrobas), descansando el conjunto sobre el hermoso basamento de mármoles de Sierra Nevada en donde hay además cartelas llevadas por ángeles con inscripciones que aluden a la terminación de la obra, a los donantes de ella y a su propia realización en los talleres de José Navas Parejo.

En una de ellas leemos:

"Terminaron las obras de este altar mayor en el año 1924 cumplidos los anhelos de sus donantes de abrir camino a la Sierra Nevada para ofrecer a Granada sus bellezas y tesoros.

Quiso ofrecer las primicias de sus mármoles a esta iglesia madre, como homenaje delicado de su devoción fervorosa: los Duques de S. Pedro de Galatino".

En otra:

"Terminaron las obras de este altar mayor en el año 1929" "Gloria a Dios Todo Poderoso que ha infundido en los generosos corazones de los Excmos. Srs. Duques de S. Pedro de Galatino grandes y elevados sentimientos de Fe para llevar a cabo esta buena obra del altar mayor devoción del presente y futuras generaciones".

En grafías más pequeñas se añade:

"Mesa de altar y tabernáculo fue construido en los talleres de J. Navas Parejo.— Granada".

El frontal de la citada mesa de altar está adornado con tres escudos centrados por el de España.

Sobre este elegante y bien articulado conjunto descansa otro cuerpo igualmente de mármol verde, pero de forma circular con salientes plintos, tramo ese que eleva considerablemente la altura de la obra para así armonizar mejor con la que tiene el conjunto de la capilla mayor.

Es a partir de este punto cuando Navas Parejo comienza realmente su trabajo en plata, arrancando el conjunto con un pedestal que repite en forma el último que hemos comentado de mármol —nos referimos al circular con plintos destacados y salientes—, situando sobre él 12 columnas, de las cuales ocho forman pareja y se colocan sobre los plintos y las otras cuatro aisladas se ubican dos en la parte delantera y otras dos en la posterior. Como cierre hay una bien proporcionada cúpula y en el vértice la representación de la Virtud Fe.

Sin duda otro factor significativo que hay que considerar son los motivos de ornamentación que destacan, no por su sobrecargada presencia, sino muy al contrario por su bien pensada y mesurada existencia y colocación, su fina labor renacentista y su hábil distribución en el conjunto, resultando así un tabernáculo que atrae por la armonía que se establece entre las formas y la decoración, la belleza y acertada

conjunción en la mezcla de materiales y la no menos destreza que se establece en las proporciones y medidas que imperan en el exento tabernáculo.

A lo anterior se suma el manifiesto conocimiento del maestro para armonizar los vanos con los macizos, siempre sin olvidar la propia estructura de la capilla mayor, así como los efectos de la luz natural que entra por las bellas vidrieras y que se reflejan en la plata, y la simbología en la que resalta la representación de la Fe, que tan directamente alude precisamente a la Eucaristía como Misterium Fidei por excelencia de la Iglesia Católica.

Si significativo es el conocimiento del espacio que tenía el maestro, también interesa destacar los juegos de color y material que establece, armonizando perfectamente el tono de la plata con el mármol de la Sierra y que se acompaña por el dominio de los suaves perfiles de la arquitectura y su claro dominio sobre la escultura, pues excepto la figura corpórea de la fe, lo existente se concreta en motivos de exorno y relieves.

Señal evidente de que el artista alcanzó sus fines, pretensiones y objetivos es la misma contemplación en su conjunto de la Capilla Mayor, en la que aún y a pesar de concentrarse notabilísimas obras de arte de siglos pasados y grandes artistas, la que nos ocupa no se aísla ni se despega de lo existente, sino que, muy al contrario, forma una bella síntesis con lo anterior sin merma en calidad y riqueza.

Además esa compenetración y armonía se logra porque es una obra sin tensiones bruscas en la que el maestro acaricia la plata y despliega todo su arte y buen hacer, aunando en ella las experiencias artísticas logradas hasta el momento a su fuerte espiritualidad. Aunque sólo contaba 41 años, creemos que ella marcó un antes y un después en su trayectoria, ya que a nuestro parecer es ésta la mejor de cuantas efectuó y la más comprometida.

Junto al tabernáculo también realizó el sagrario de plata (0.45 x 0.70 x 0.55) rectangular, es decir de caja, cuya puerta que forma un arco de medio punto se decora en su campo interior con un bello relieve de la Santa Cena Sacramental, enmarcando la puerta pilastras renacentistas y rostros de ángeles situados en las enjutas. Los laterales del sagrario se adornan con red de rombos y como remate en la parte superior hay un entablamento con saliente cornisa, entablamento ese que se completa con una inscripción que dice "ECCE TABERNACULUM DEY" y sobre él sitúa un frontón triangular con escudo y cruz en el vértice.

2.3. Breves reflexiones

El estudio de este tabernáculo nos permite y nos lleva a realizar algunas puntualizaciones que creemos son de interés. La primera y principal es resaltar precisamente el marcado sentir y la devoción que tiene la sociedad de Granada hacia la Eucaristía como consecuencia de la también especial devoción de la Reina Isabel hacia el Misterio (recordemos que ella donó a la catedral la custodia del Corpus Christi y que estas fiestas son las mayores de la ciudad), hecho que propició que la

catedral se ideara con un tabernáculo en su capilla mayor para el culto al Santísimo, como hemos comprobado, insistiendo sobre ese concepto dos consideraciones más, una que en los primeros años del siglo XVI también se fundaron los Seises de la Catedral, y otra que igualmente se instituyera la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Granada con la misma finalidad de aumentar, propagar y defender al Sacrosanto Misterio.

A lo anterior se suma que este celo y amor a la Divina Eucaristía no quedó limitado a los inicios que acabamos de marcar, pues en siglos posteriores aumenta y se incrementa notablemente, y así lo declaran entre otras cosas los muchos y excelentes tabernáculos realizados en madera o mármol bien cupulados o bien con remate en chapitel que centran las capillas mayores de bastantes templos de la ciudad.

Cuanto hemos manifestado entendemos que no puede caer en el olvido si queremos intentar enjuiciar y valorar lo llevado a efecto por Navas Parejo, pues él, consciente de todo ello, debía materializar un conjunto acorde con ese sentir, y acorde asimismo con la grandiosidad y suntuosidad de este nuestro primer templo de la ciudad, pero aún más, pues a la par que esta valoración hacia la obra, debemos resaltar que sus variados trabajos a lo largo de tantos años fueron como una bocanada de aire fresco en el sombrío panorama de la economía local y un impulso capital para el posterior despertar del arte de la orfebrería en la ciudad.

3. OTRAS OBRAS DE ORFEBRERÍA

De manera rápida citamos algunas otras obras realizadas por el artista que de ninguna manera agotan el considerable conjunto de ellas, aunque eso sí, su sola referencia demuestra la variedad de trabajos todos ellos además de calidad.

En este brevísimo recorrido recordamos en lo que a Granada se refiere el paso procesional que hizo en caoba y plata en el año 1929 para la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad del Calvario, obra que como ya hemos dicho en otras ocasiones planteaba dificultades de todo tipo, pues se trataba de hacer un paso para portar la urna del Cristo Yacente del siglo XVII (1673-1691) de concha y plata, obra del ensamblador Manuel Baldes (Valdés), que destaca no sólo por su belleza sino también por su excelente calidad.

También efectuó en plata el sagrario para el altar mayor de la Iglesia del Corpus Christi (Hospitalicos) de la ciudad, cuya puerta se adorna con un bello relieve del Buen Pastor, otro para una capilla de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias con el tema también del Buen Pastor, un copón para la misma Basílica y una hermosa y rica custodia para el Oratorio de la Misericordia de la capital (1925) (Adoración Nocturna), que es de calidad por sus formas, relieves, decoración y trabajo.

Tan somera y rápida enumeración sólo pretende demostrar, por un lado, que fueron muchos y variados sus encargos y, por otro, que esos trabajos no se circunscribían a una determinada parcela artística sino que, muy al contrario, abarcaron a lo largo de su vida un amplio campo para el desarrollo de su quehacer.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Número 1

Actas Capitulares, 79: 28 febrero 1924 a 16 mayo 1927.

"Cabildo Ordinario de 1° de mayo de 1924 post-nonam"

... Se da lectura a una carta del Señor Navas Parejo al Señor Den participándole que ya necesita comenzar los trabajos de instalación del nuevo Tabernáculo: acordándose que puede hacer cuanto le sea necesario para la referida instalación y que el mismo deje preparado el altar (en el mismo presbiterio si es posible), para la celebración del culto (p.11).

Número 2

"Cabildo Ordinario y Extraordinario mayor del día 15 de mayo de 1924 post-nonam"

Asistieron los señores Deán, Arcipreste, Chantre, Tesorero, Mayor, Magistral, Arias, Sánchez, Navarro, Álvarez, Martínez, Arroyo, Correas y Secretario.

... Estándose ya instalando en esta Santa Iglesia el Tabernáculo donado a la misma por el Excmo. Sr. Duque de San Pedro de Galatino, se acordó testimoniar a dicho señor la gratitud de este excmo. Cabildo mediante un pergamino, de cuya redacción se encargaría el Sr. don José María de los Reyes García; y de su confección D. Isidoro Marín (pp.11-12).

Número 3

"Cabildo Ordinario y Extraordinario mayor del día 2 de junio 1924 post-nonam"

Asistieron los Sres. Deán, Arcipreste, Chantre, Tesorero, Mayor, Magistral, Arias, Sánchez, Navarro, Penitenciario, Álvarez, Lectoral, Martínez, Arroyo, Correas y Secretario.

... manifiesta el Señor Dean que el constructor del Tabernáculo Sr. Navas Parejo dice: que el antiguo manifestador de cortinilla no puede adaptarse a la nueva construcción pero que podía hacerse una manga en sustitución de aquel; deliberando sobre esto se hace constar que las rúbricas en cierto modo prohíben esta forma de manifestar y por tanto que en adelante se haga subiendo el Viril para ponerlo en la Custodia, y bajando al reservar (p.14).

Número 4

"Cabildo Extraordinario menor del día 5 de junio de 1924 post-nonam"

Asistieron los señores: Deán, Arcipreste, Chantre, Tesorero, Mayor, Reyes, Arias, Sánchez, Navarro, Penitenciario, Álvarez, Lectoral, Martínez, Correas y Secretario.

Se hace presente al Excm°. Cabildo no ser hoy a propósito para subir al Tabernáculo la antigua escalerilla a causa de haberse elevado este 0,70 m. Y no ser tampoco

fácil la adicción de gradas porque esto impediría el paso alrededor, acordándose que se construya en la forma que mejor convenga para comodidad y seguridad (pp.15-16).

Número 5
"Cabildo Extraordinario menor del día 12 de junio de 1924 post-nonam"
También se dio lectura a una comunicación del Rvdo. Prelado acompañando a otra a él dirigida por el Excm°. Ayuntamiento que remite al Reverendo Prelado para informe; acordándose darlo favorable en conformidad a lo solicitado (p.17).

Número 6
"Cabildo Ordinario y Extraordinario del día 16 de junio de 1924 post-nonam"
Se propone por el Señor Deán que se tome acuerdos sobre todo lo que respecta a la bendición y entrega del nuevo Tabernáculo; y en efecto como la bendición ha de hacerse en la víspera del Hábeas a las de su mañana se añade a la ceremonia de la bendición la procesión del traslado del Santísimo Sacramento desde la Iglesia del Sagrario a ésta.
También propone el señor Dean devotamente las circunstancias lo permitan se den al Señor Duque de San Pedro las pruebas de gratitud que correspondan; y propone ir al Reverendo Prelado en solicitud de que los Señores Condes del Padul y Duque de San Pedro se les nombre canónicos honorarios de esta Santa Iglesia con los honores adjuntos a dicho título. Todo lo cual queda aprobado (p.19).

Número 7
"Cabildo Extraordinario menor del día 15 de junio de 1924 post-laudes"
Asistieron los Sres. Deán, Arcipreste, Chantre, Arias, Sánchez, Penitenciario, Lectoral, Martínez, Arroyo, Correas y Secretario.
El Sr. Deán presenta y el secretario da lectura a una carta y oficio del Excmo. Señor Duque de San Pedro de Galatino haciendo entrega del nuevo Tabernáculo costeado y donado por él; haciendo presente que por tener necesidad de estar en la corte no puede hacerlo personalmente (p.19).

Número 8
"Cabildo menor del 17 de junio de 1924 post-laudes"
Asistieron los Sres. Deán, Arcipreste, Chantre, Arias, Sánchez, Penitenciario, Martínez, Lectoral, Arroyo y Correas.
Se da lectura también a otra comunicación del mismo reverendo Prelado manifestando al cabildo haber recibido otra de los Excmos. Sres. Duques de San Pedro de Galatino haciendo oficialmente la donación del nuevo Tabernáculo construido a sus expensas (p.20).

Número 9

"Cabildo menor del 21 de junio de 1924 post-laudes"

Asistieron los Sres. Deán, Chantre, Tesorero Magistral, Reyes Arias, Sánchez, Penitenciario, Álvarez, Martínez, Arroyo y Coronas.

Se da lectura a una comunicación del reverendo Prelado manifestando estar dispuesto a expedir los nombramientos de bienhechores insignes de esta Santa Iglesia con los honores de asiento en el coro, incensación, besar la paz, tomar palma en el domingo de ramos y vela en la Purificación a los Excmos. Sres. Conde del Padul y Duque de S. Pedro y Camarera de honor del Sagrario de esta misma Santa Iglesia a favor de la Excmª. Sra. Duquesa de San Pedro de Galatino; acordándose manifestar al reverendo Prelado la complacencia del Excmº Cabildo por estos nombramientos (p. 20).

Número 10

"143 —v— año 1924"

Acta notarial autorizada para acreditar la entrega del Tabernáculo donado a la Santa Iglesia Metropolitana por los Excmos. Sres. Duques de San Pedro de Galatino.

En la ciudad de Granada a 10 días del mes de Junio de 1924, el infrascripto mayor notario mayor de este tribunal Metropolitano y vicario general del Arzobispado de Granada, el Dr. D. José María Campos y Pulido me constituí en la Santa Iglesia Metropolitana de Granada, previo requerimiento hecho en forma por el Excmo. Ilmo. Rdmo. Sr. D. Vicente Casanova y Marzol dignísimo Sr. Arzobispo de esta Archidiócesis, mi Sr., con objeto de levantar y extender la presente acta de entrega y recepción de un Tabernáculo de plata construido por el escultor Don José Navas Parejo, profesor de la Escuela de Artes Industriales de esta ciudad de Granada, y donado por el Excmo. Sr. D. Julio Quesada Cañaveral, Conde de Benalua y Duque de San Pedro de Galatino, y su Señora esposa, la Excma. Sra. Dª. Fernanda Salabert y Arteaga, Marquesa de Valdeolmos y Duquesa de San Pedro de Galatino, a cuyas expensas ha sido ejecutado, construido y colocado en la nave central de la Basílica Metropolitana, y aceptando que ha dado por mi el Notario Mayor autorizanta el referido requerimiento, se procedió por el Excmo. Ilmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo a la recepción de la mencionada obra de arte, a cuyo efecto estando presentes el ya referido Excmo. Ilmo. y Rvdmo. Sr. D. Vicente Casanova y Marzol, Arzobispo de Granada requirente y los Sres. el Excmo. Sr. D. José de Aramburu e Inda, Gobernador Civil de la Provincia de Granada, el Excmo. Sr. D. Arturo María y Guillermeti, General de Brigada en representación del Excmo Sr. General de la División y Gobernador Militar de Granada, D. Jacobo García Roure, el Excmo. Sr. Marques de Casablanca, D. Antonio de Rivera, Presidente de la Excma Diputación de Granada, el Excmo. Sr. D. José Muñoz Bocanegra, Presidente de la Excma. Audiencia Territorial de Granada, el Ilmo. Sr. D. Gonzalo Fernández de Córdoba y Morales, Vicerrector de esta Universidad literaria, el Ilmo. Sr. D. Luis

López Dorija y Meseguer, Deán de esta Santa Iglesia Metropolitana para sí y en representación del excmo. cabildo catedral y las demás comisiones y representantes de Granada designadas al efecto, el Excmo e Ilmo. Sr. D. Vicente Casanova y Marzol se hizo cargo del referido Tabernáculo donado por los Excmos. e Ilmos. Sres. Condes de Benalua, Marquesa de Valdeolmos y Duques de San Pedro de Galatino y que revestido todo él de plata de ley ricamente tallado y repujado, forma y constituye una verdadera obra de arte con un peso aproximadamente de unas 30 arrobas de plata aceptando la donación hecha a favor de la Santa Iglesia Catedral de Granada cuyo tenor ha de formar parte en lo sucesivo, para que siempre como es voluntad de los Excmos. e Ilmos. Sres. donantes se sitúe en el lugar para el que ha sido construido, que es la Capilla Mayor de repetida Basílica Metropolitana la Santa Iglesia Catedral de Granada. Seguidamente el Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo de esta Archidiócesis revestido de los ornamentos Pontificiales hizo la solemne bendición del mencionado Tabernáculo, asistiendo también en dicho acto como presbíteros de honor por los Ilustres Sres. D. Enrique Bermejo Alemán, dignidad de Arcipreste de la expresa Iglesia, y D. José María Reyes Ruiz, dignidad de Chantre de la misma, todo ello en la forma prevenida, en el ritual procediéndose acto seguido a trasladarse a la Iglesia del Sagrario parroquial de este nombre unida e inmediata a la Santa Iglesia Catedral, el Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo acompañado de los Excmos. Sres. y autoridades antes mencionadas y de las demás comisiones y representaciones que al efecto fueron enviadas de cuyo Sagrario fueron sacadas las Sagradas Formas en el Copón o Relicario que ordinariamente se conservan en que después de solemne procesión fue trasladado y depositado en el Sagrario del Tabernáculo, previa la bendición que en la custodia fue dada a todos los fieles por su Excma. Ilma. y Reverendísima, en cuyo momento y hecha la Reserva se dio por terminado el acto, extendiéndose la presente acta notarial, que firmaron todos los Excmos. Sres. antes mencionados con su Excelencia Ilma. y Rvma. el Excmo. Sr. Arzobispo de Granada mi señor, de todo lo que yo el infrascripto Notario Mayor autorizante doy fe.

Vicente Arzobispo de Granada
Arturo Nerio
El Marques de Casablanca
José Díaz de Rivera
José de Aramburu
José Muñoz Bocanegra
Gonzalo Fernández de Córdoba
M.Y.D. José Campos.

BIBLIOGRAFÍA

F. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, *Antigüedad y Excelencias de Granada*. Madrid, 1608. Edición facsímil Granada, 1981.

P. BERTOS HERRERA, *Catálogo y estudio documental y estilístico de los Manifestadores y Templetes de las Iglesias de Granada*. Granada, 1976.

BERTOS HERRERA, Pilar. *El Tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su Provincia*. 2 vols. Universidad Granada, 1986.

P. BERTOS HERRERA, *Los Seises de la Catedral de Granada. (Siglo XVI al XX)*. Granada, 1988.

P. BERTOS HERRERA, *Imaginería y Platería de la Semana Santa de Granada*. Granada, 1994.

J. BUSTOS RODRÍGUEZ, *Granada un siglo que se va*. Ideal. Cajasur. Granada, 1996.

J. BUSTOS RODRÍGUEZ, "El antiguo taller del escultor José Navas Parejo". Periódico Ideal. 8 de diciembre. Granada 1997.

J. BUSTOS RODRÍGUEZ, "En recuerdo de Navas Parejo". Periódico Ideal. 15 de marzo. Granada 2003.

A. GALLEGO BURIN, *Guía de Granada*. Madrid, 1961.

A. GALLEGO MORELL, "Memoria colectiva" en *Granada un siglo que se va*. Ideal. Cajasur. Granada, 1996.

M. GÓMEZ MORENO, *Guía de Granada*. Granada, 1891.

E.E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990.

M. TITOS MARTÍNEZ y C. VIÑES MILLET, "El Duque de San Pedro de Galatino: su vida empresarial y su obra literaria". Estudio preliminar a Boabdil. Granada y la Alhambra hasta el siglo XVI por el Conde de Benalúa Duque de San Pedro de Galatino. Universidad Granada MCMXCIX.

La platería española en los primeros manuales de artes industriales del siglo XIX

Mª ROSARIO CABALLERO CARRILLO
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX se asiste a un proceso de interés y reconocimiento hacia las artes decorativas. Poco a poco va a ir desapareciendo la barrera de prejuicios que desde siglos había establecido el injusto dualismo entre artes mayores-artes menores, abriendo paso a una concepción más social e igualitaria. Se persigue fundir el artesano y el artista y poner en todo trabajo manual un sentido y una dignidad equiparable con las más nobles cosas del mundo. También desde la filosofía hegeliana se intentó superar la dicotomía entre el arte bello y el útil por medio de la síntesis dialéctica de lo bello-útil o compuesto corroborando cómo el hombre a lo largo de la historia no sólo ha buscado satisfacer sus necesidades materiales sino, al mismo tiempo, rodearse de belleza. Inglaterra, país donde se inició la revolución industrial es uno de los impulsores de este proceso merced a la labor llevada a cabo por destacadas figuras, como John Ruskin y William Morris, orientada a lograr una integración de estas artes en la vida moderna. En Londres se celebró en 1851 la primera exposición universal que supuso el comienzo de una nueva etapa en la revalorización de las artes decorativas. El objetivo era conocer y disfrutar de los avances tecnológicos y su aplicación a cualquier campo de la industria incluida la producción de objetos de uso doméstico y de adorno personal, como vajillas, cristalerías, muebles, joyas, tejidos, cerámica,

etc.[1] Las exposiciones que se suceden en la segunda mitad de siglo siguieron esta pauta y empezaron a mostrar junto a las salas dedicadas a las bellas artes, las dedicadas a las artes industriales. Fruto de esta corriente son los museos de Artes Decorativas que surgen en las principales capitales europeas, el primero fue el museo londinense de South Kensington, más tarde Victoria and Albert Museum, creado en 1862.

España, pese a las dificultades por las que atravesó a lo largo del siglo, no se quedó al margen de estas iniciativas industriales y artísticas. Es uno de los primeros países que secunda la iniciativa inglesa con la creación en 1871 del Museo Industrial en el Conservatorio de Artes de Madrid, origen del actual de Artes Decorativas. La exposición universal de Barcelona de 1888 supuso un impulso considerable, lo mismo que la gran Exposición Histórico Europea organizada para conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América en 1892. Pero fue en el marco de la Institución Libre de Enseñanza donde esta corriente de aprecio a las artes decorativas se incorporó a un programa educativo. Sin duda los frecuentes contactos que la Institución mantuvo con Inglaterra favorecieron esta valoración. Les atraía especialmente la decoración refinada y atractiva de las casas inglesas que hace tan agradable su interior.

El mismo Cossío se refería en un artículo a las nuevas creaciones de W. Morris y W.A. Benson que habían logrado una verdadera revolución en el arreglo y mobiliario de las casas, donde se combinaban telas, papeles pintados, de indudable valor estético, y toda suerte de objetos de cobre y azófar e incluso reproducciones de piezas artísticas para uso doméstico[2].

Siguiendo estos planteamientos, las artes decorativas y la artesanía en general gozaron siempre de una presencia reconocida entre las enseñanzas artísticas que se impartieron en la Institución. Su estudio, siguiendo los nuevos métodos pedagógicos aplicados, requería la observación directa de los objetos y se llevaba a cabo a través de visitas al Museo Arqueológico Nacional, donde se contemplaban principalmente todo tipo de muestras cerámicas, a la Armería Real y a diversos talleres y establecimientos de alfombras, tapices, relojes, fabricación de vidrio, etc. Asimismo, conviene destacar que los primeros trabajos divulgativos sobre el tema se debieron a personalidades vinculadas con el institucionismo, empezando por el propio fundador, Francisco Giner, su hermano Hermenegildo y el gran amigo y colaborador, Juan Facundo Riaño. A este último se le debe la primera obra de conjunto publicada en inglés en 1879: *The industrial Arts in Spain,* por encargo del museo de Kensington. Tomando como base la obra de Riaño, Hermenegildo Giner publicó: *Artes Industriales desde el Cristianismo a nuestros días*, primer manual en lengua española, y Francisco Giner fue autor de un ensayo sobre Artes Industriales,

1 A.B. ARRAIZA (Coord.), *Summa Artis.* Vol XLV. Madrid, 1999, p. 27.

2 M.B. COSSÍO, "La educación estética en Inglaterra". *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1887, p. 353.

publicado en 1892. Los tres dedican una atención especial al capítulo de la platería y nos ilustran sobre el estado de estos estudios en la segunda mitad del siglo XIX.

The industrial Arts in Spain, autor: Juan Facundo Riaño (lám. 1).

Los trabajos de J.F. Riaño (1829-1901) fueron decisivos para la revalorización de las artes decorativas españolas fuera de nuestras fronteras. Granadino, como Francisco Giner, fue el primer catedrático de Historia del Arte en la Escuela Superior

THE INDUSTRIAL ARTS
IN SPAIN.

BY

JUAN F. RIAÑO.

WITH NUMEROUS WOODCUTS



Published for the Committee of Council on Education,

BY

CHAPMAN AND HALL, 193, PICCADILLY.

1879.

Lámina 1. *Portada del libro de Juan. F. Riaño.*

de Diplomática y su magisterio fue esencial en el discurso artístico de la Institución. Hombre comprometido con la cultura y política de su tiempo, entre 1881 y 1883 fue Director General de Instrucción Pública, bajo su patrocinio se pusieron en marcha dos importantes instituciones culturales: el Museo de Reproducciones Artísticas en el Casón del Retiro y el Museo Pedagógico Nacional destinado a servir de ayuda al magisterio en su actualización cultural y pedagógica. Su preocupación por el patrimonio artístico le convirtió en impulsor de la gran tarea de catalogación monumental de España repartida en provincias, magna empresa, que careció de la continuidad necesaria para poderse concluir.

Estuvo vinculado estrechamente con Inglaterra a través de su matrimonio con la hija de Pascual Gayangos, arabista en el British Museum con el que colaboró asiduamente. En 1872 realizó un completo catálogo para el Museo de Kensington en el que se clasifican y describen los objetos de artes industriales de procedencia hispana y en 1879 publicó en Londres, también por encargo del Museo de Kensington, el manual: *The Industrial Arts in Spain*, nunca traducido al castellano.

El libro consta de diez capítulos dedicados a orfebrería, forja, bronces, armas, muebles, marfiles, cerámica, vidrio, tejidos y encajes. De un total de 276 páginas dedica 57 a ilustrar los trabajos de orfebrería en plata y oro. Comienza refiriéndose a la riqueza en metales de nuestro país que hizo que desde la Antigüedad se convirtiera en foco de atracción de diversos pueblos desde los fenicios, pasando por griegos y cartaginenses, hasta los romanos. Era tal la riqueza que, según cuenta Ambrosio de Morales en sus *Antigüedades de España*, los fenicios construyeron las anclas de sus barcos en oro y plata y los cartagineses fabricaron sus ánforas para contener vino y aceite en los mismos materiales.

Durante la dominación de Roma los objetos de oro y plata se usaron en España en gran medida, Riaño se refiere expresamente a la fuente de Otáñez, encontrada en esa localidad cántabra a finales del siglo XVIII, hecha en plata y cubierta con una ornamentación de figuras en relieve que representan un tema alegórico sobre una fuente de aguas medicinales. Se menciona, asimismo, dentro de la orfebrería romana el famoso disco del emperador Teodosio, conservado en la Academia de la Historia.

En el periodo visigodo, sitúa Riaño, el inicio del florecimiento de la orfebrería netamente hispánica, a partir del descubrimiento del tesoro de Guarrazar, encontrado en 1858 en la villa de este nombre en las cercanías de Toledo. Los objetos de este tesoro, que fueron repartidos entre el Museo de Cluny en París y la Armería Real de Madrid, constituyen la colección más importante de Europa del trabajo de joyas de esa época y demuestran, además, el afán de lujo dentro del periodo de decadencia y pobreza de la monarquía visigoda y el alto nivel de desarrollo alcanzado en el trabajo de orfebres y plateros. En cuanto a su origen, Riaño defiende el origen oriental, tanto en la ornamentación como en su manufactura y procedimientos técnicos, aunque posteriormente esta industria artística recibiera ligeras modificaciones en las zonas occidentales. El trabajo de *cloissonné* con el que se consigue la delicada

ornamentación de estas piezas, se conocía en oriente desde períodos tempranos, ya desde el arte egipcio. Sitúa también, dentro de este tipo de orfebrería, las dos cruces pertenecientes al tesoro de la Cámara Santa de Oviedo (de los Ángeles y de Pelayo) y la famosa cruz encontrada en Santiago de Compostela, hecha en madera y recubierta de capas de oro y piedras preciosas con ornamentación en filigrana. El estilo visigodo continuó siguiéndose en España en las cortes cristianas hasta el siglo XI, a pesar de la invasión musulmana y de la pobreza del reino, lo que demuestra la importancia de los orfebres de este período.

Durante los siglos de dominación musulmanes señala el autor la conexión existente entre los objetos de platería y los fabricados en marfil. El arte del marfil se importó de oriente, los temas y las bandas ornamentales son similares en marfil y en metal, las variaciones consisten en los sistemas empleados en el trabajo de metal: repujado, cincelado, filigrana y esmalte. Entre los objetos destacables de la platería hispano musulmana, se mencionan en el manual: la arqueta del altar mayor de la catedral de Gerona, de madera cubierta de capas de plata con ornamentación de repujado de hojas formando círculos de perlas y una inscripción cúfica que relaciona la pieza con el reinado de Alhakem II (961-976) y con el artista Hudzen Ibn Bothla; dos cofres en el Museo Arqueológico Nacional, pero de menos interés artístico, y otro en la catedral de Oviedo, en el que se guardaron los restos de Santa Eulalia. Aunque éstos últimos, a juicio de Riaño, pueden proceder del comercio con oriente pues sus decoraciones son inusuales entre lo hispano-musulmán. También, joyas, empuñaduras de espadas, armas, consideradas por el autor como las más artísticas, pues esta industria había alcanzado un grado muy elevado de perfección en Granada, en la segunda mitad del siglo XV. Cita la espada de Boabdil, en posesión de la familia Villaseca y otra, que perteneció a parientes cercanos, conservada también en Granada.

De los siglos XI-XII, dentro de la orfebrería románica, se citan: el díptico del obispo D. Gonzalo (1162-75) en la Cámara Santa de Oviedo, con figuras en marfil y piedras grabadas; dos cálices históricos de máximo interés, uno fue hecho por orden de Santo Domingo de Silos cuando fue abad de este convento (1045-1074), está adornado con filigrana formando zonas y arcos de herradura, similar al trabajo de los orfebres asturianos, su gran altura, trece pulgadas, impidió que se usara para la misa. El otro cáliz estaba en San Isidoro de León pero, según se hace constar, permanecía escondido por esos años para protegerlo, la base y la copa son de ágatas, probablemente del periodo clásico, y el soporte o empuñadora, llena de piedras preciosas, es del tiempo de Doña Urraca, hermana de Alfonso IV (1101) y hecho por orden suya; también se cita el cáliz del mismo periodo que pertenecía al cardenal Moreno, arzobispo de Toledo, con la representación de los emblemas de los evangelistas y la inscripción: *Pelagius abbas me fecit*; fórmula que debe entenderse en el sentido de "encargó que se hiciera"; el santo cáliz de Valencia, es la última pieza reseñada de este periodo, formado por dos copas de ónix marrón unidas por su base, de procedencia romana imperial, y las monturas de época posterior.

En el siglo XIII, destaca Riaño un tipo de trabajo de orfebres españoles que ilustra la transición al nuevo estilo gótico y el progreso en el diseño de figuras. El ejemplo mas característico de esta tendencia es el tríptico de la catedral de Sevilla, conocido como las tablas alfonsinas, hecho por orden de Alfonso X para guardar reliquias. De madera cubierta con planchas de plata dorada, se piensa que el autor pudo ser el maestro Jorge, un platero de Toledo, alabado por el rey sabio en sus Cantigas, o los maestros Lorenzo y Nicolás, plateros de Sevilla que trabajaron en estos años.

La obra más importante que se cita, correspondiente al siglo XIV, es el retablo y baldaquino de la catedral de Gerona, cuyo autor fue Pere Bernec, platero de Valencia, ayudado por Raimundo Andreu y el maestro Bartolomé.

Del siglo XV es el espléndido trono de plata del rey don Martín de Aragón, muerto en 1410, que se conserva en la catedral de Barcelona y se lleva en la procesión del Corpus Christi. También se mencionan otros objetos como la cruz gótica de plata dorada, conocida en Toledo como *Guión de Mendoza*, por pertenecer a este cardenal, fue, además, la primera cruz colocada en la Torre de la Vela, el punto más alto de la Alhambra de Granada, el día de la conquista, 2 de enero de 1492. Destaca, asimismo, un buen número de imágenes de la Virgen, cuyos ropajes están formados por planchas de plata repujadas en el "estilo bizantino tradicional" dejando sólo al descubierto rostro y manos, generalmente pintados o esmaltados, como las conservadas en las catedrales de Sevilla, Pamplona, Lugo, Astorga y Salamanca. Riaño añade a las obras este periodo una bella cruz procesional, conservada en el museo londinense de Kensington.

Aunque los estilos bizantino, románico y gótico se adaptan a la orfebrería española, debe hacerse notar que hay cierto carácter español en la ornamentación de todo este tiempo, principalmente en la filigrana de oro, de procedencia oriental y luego propiamente peninsular, de herencia morisca.

Con el Renacimiento la orfebrería española entra en su época más brillante no sólo por la belleza de los objetos sino también por su gran riqueza. El empuje económico del país debido al final de la reconquista y descubrimiento de América hace que muchos plateros de Europa se instalen aquí atraídos por encargos. Vienen de Alemania, Francia o Italia como Mateo Alemán, Hans Belta, Enrique de Arfe o Jacome Trezzo, entre otros. Los españoles que se unieron a ellos eran superiores en cantidad y no inferiores en mérito. Los plateros estaban divididos en esa época en diferentes grupos según los procedimientos técnicos que cada uno adoptó: plateros de la plata, trabajaban la plata mediante el repujado y cincelado e imitaban los modelos de escultura y de arquitectura; orfebres que trabajaban las joyas con piedras, esmaltes y trabajo de nielado; los trabajadores de filigrana y los que decoraban con pintura o mosaico, en estilo moro.

Casi todas las ciudades más importantes de España eran grandes centros de estas industrias: León, Burgos, Valladolid, Cuenca, Toledo, Córdoba y Sevilla rivalizaron entre ellas en el número y calidad de sus producciones. El gremio de

plateros de Toledo tuvo que ser de los más importantes, en 1423 formaron una hermandad o gremio bajo la tutela de San Eloy para protección y ayuda de todos sus miembros.

El autor se asombra al imaginar la riqueza en plata de nuestras catedrales e iglesias teniendo en cuenta los numerosos objetos que han sobrevivido a la invasión napoleónica, las guerras carlistas y las sucesivas expropiaciones dictadas por los gobiernos liberales durante el siglo XIX. El mismo esplendor existía en los palacios y casas de las grandes familias, como demuestran los inventarios realizados a la muerte de sus propietarios. Madame d'Aunoy en su *Viaje en España* (Lyon 1643) relata cómo a la muerte del duque de Alburquerque se emplearon seis semanas en inventariar su vajilla de oro y plata que constaba de 1400 docenas de piezas. Pero, indudablemente, las muestras más importantes del trabajo de plata de este periodo son las custodias.

Después de explicar la peculiar morfología de estas piezas, Riaño se refiere en el manual a las más importantes y entre todas, la custodia-tabernáculo de Toledo, realizada entre 1517-1524, la custodia de la catedral de Córdoba, la de León, que fue destruida por los franceses y la del monasterio de San Benito de Sahagún, todas ellas obras de Enrique de Arfe.

Antonio de Arfe, hijo de Enrique, hizo en 1554 la custodia de la catedral de Santiago. La custodia de la catedral de Sevilla de 1587, obra de Juan de Arfe, nieto de Enrique, compite con la de Toledo, pero no en estilo gótico, sino en estilo clásico.

Junto a los Arfe, los hermanos Becerril (Alonso y Francisco y el hijo de este último, Cristóbal), constituyen otra dinastía de ilustres plateros que trabajaron en Cuenca, en la espléndida custodia. Los estilos de estas custodias-tabernáculos se adaptan a modelos arquitectónicos correspondientes a los estilos gótico, plateresco y clásico (grecorromano).

América del Sur y sobre todo México aportan también importantes trabajos con un cierto aspecto diferencial basado en la adopción de motivos procedentes de la flora del país.

En cuanto a joyas, los ejemplos se encuentran a la misma altura que los objetos de uso eclesiástico. Una de las más importantes es la corona perteneciente a la Virgen del Sagrario de Toledo, que desapareció en 1868, y también las joyas que lucían los reyes como la espada del príncipe don Carlos con la empuñadora de oro macizo esmaltada en distintos colores. El artista milanés Jacome Trezzo trabajó mucho para Felipe II e hizo varias joyas para el rey y su familia. Uno de sus últimos trabajos, el espléndido tabernáculo que realizó para El Escorial fue robado por los franceses en 1810 junto con otras bellas piezas con las que cargaron diez carretas de campaña. En el manual también se describen un buen número de piezas de este periodo, tanto objetos litúrgicos como joyas, que se exhiben en el Museo de Kensington.

Durante el siglo XVII el trabajo de la orfebrería no disminuye, el número de artistas sigue siendo muy elevado, aunque el mérito artístico, a juicio del autor, fue

inferior al siglo XVI. La decadencia que Riaño atribuye al arte Barroco, aparece en España más exagerada acorde con las extravagancias arquitectónicas, pero el trabajo a mano continuó siendo excelente. El elevado número de objetos de todas clases hechos en plata y la cantidad usada en las vestimentas dio pie a constantes prohibiciones restringiendo su uso, ya desde el reinado de los Reyes Católicos, pero a pesar de ésta y otras restricciones impuestas en el siglo XVII este abuso no pudo controlarse a juzgar por el número de objetos que nos han llegado, sin contar los que se conservan en las tumbas de iglesias y catedrales españolas. El lujo, en medio de la decadencia del país, se constata en las numerosas descripciones que existen de fiestas y ceremonias.

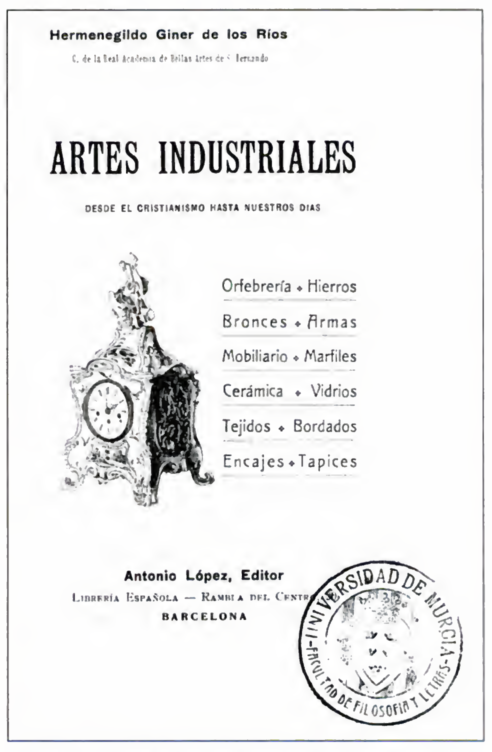
En este siglo, se abandonan las formas del Renacimiento italiano con toda su riqueza de esculturas, esmaltes y variedad de piedras, en su lugar, las joyas se forman con esmeraldas, diamantes y rubíes en monturas de oro produciendo un efecto excelente. El trabajo en esmalte es una reminiscencia de la centuria anterior, según se aprecia en la cruz de la Virgen de los Desamparados de Toledo, hecha en México. También se reseñan en el manual las joyas españolas de esta época que se conservan en el Museo de Kensington.

Los modelos del Barroco se siguen copiando durante el principio del siglo XVIII, pero a lo largo del siglo la influencia de los artistas franceses e italianos va a ser predominante con los Borbones y los grandes centros plateros del siglo XVI van a ir desapareciendo. Ya no quedaban grandes plateros en Valladolid, León, Toledo o Sevilla. Madrid va a absorber desde mediados del seiscientos la totalidad de esta industria, se adiestraron aprendices y se implantó una manufactura con un carácter completamente francés. El modo y el estilo de la escuela de plateros españoles fue olvidado. Las únicas localidades que conservaron las formas tradicionales fueron Salamanca, Córdoba, Astorga y Santiago.

El capítulo finaliza con un interesante listado de 450 orfebres españoles que trabajaron desde el siglo X a los últimos años del siglo XVIII. Los centros de producción que se mencionan, además de las ciudades citadas anteriormente, son: Alcalá de Henares, Alcora, Aranda de Duero, Daroca, El Escorial, varios puntos de Extremadura, Huelva, Jaén, Málaga, Palencia, Palma, Segovia, Soria, Tarragona, Tortosa, Úbeda y Zaragoza.

Artes Industriales desde el Cristianismo a nuestros días, autor: Hermenegildo Giner de los Ríos (lám. 2).

A Hermenegildo Giner de los Ríos se le debe uno de los primeros manuales en lengua española editados a fines del siglo XIX, su título: *Artes Industriales desde el Cristiano a nuestros días*. Consta de dos partes, la primera se dedica a las muestras españolas y en la segunda se hace una breve reseña de estas artes fuera de España. Según expresa el autor en el prólogo, este manual fue escrito con una intención y estructura didácticas ya que fue pensado para su exposición en la enseñanza. Her-



Hermenegildo Giner de los Ríos

C. de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando

ARTES INDUSTRIALES

DESDE EL CRISTIANISMO HASTA NUESTROS DIAS

Orfebrería • Hierros
Bronces • Armas
Mobiliario • Marfiles
Cerámica • Vidrios
Tejidos • Bordados
Encajes • Tapices

Antonio López, Editor

Librería Española — Rambla del Centr

BARCELONA

Lámina 2. *Portada del libro de Hermenegildo Giner de los Ríos.*

menegildo Giner, hermano de D. Francisco, fue catedrático de Instituto y profesor en la Institución donde colaboró intensamente en su programa de enseñanzas artísticas, influenciado tanto por su propio hermano, como por Juan Facundo Riaño. Al primero dedica este trabajo y del segundo se declara deudor, pues su libro sobre artes industriales es la fuente primordial que utiliza para su obra. A esta enseñanza se añade el propio aprendizaje personal, clasificando y comparando, en viajes por España y el extranjero.

En la primera parte, dedicada a las muestras españolas, se analizan la orfebrería, hierros, bronces, armas, mobiliario, cerámica, vidrios, tejidos, bordados, encajes y tapices. No fue su propósito hacer un manual completo de todas las artes ni tampoco una historia íntegra pues arranca del Cristianismo. De las 179 páginas de esta primera parte dedica 38 a la orfebrería que es el capítulo más extenso, seguido de la cerámica. La intención didáctica que preside la obra hace que su contenido se condense en 50 puntos básicos que considera como claves de la platería española, desde las primeras muestras visigóticas a las manufacturas del siglo XIX:

> 1. Riqueza primitiva de la península ibérica en oro y en plata.– 2. El hallazgo de Guadamur.– 3. Museo de Cluny y Armería Real de Madrid.– 4. Museo arqueológico de Madrid.– 5. Las coronas "votivas".– 6. Opiniones acerca del origen y estilo de las piezas del Tesoro de Guarrazar.– 7. Las cruces de los Angeles y de Pelayo.– 8. La arqueta de don Fruela, y el Arca Santa de la Catedral de Oviedo.– 9. La cruz de la Catedral de Santiago del siglo IX.– 10. Otros objetos sagrados de los siglos XI y XII.– 11. Las "tablas alfonsinas".– 12. Las piezas de la Catedral de Gerona, de los siglos XIV, XV y XVI.– 13. El trono de don Martín en Barcelona.– 14. El guión de Mendoza, en Toledo.– 15. Las Vírgenes chapeadas de plata.– 16. Las joyas de los Reyes Católicos.– 17. La filigrana peninsular.– 18. Los esmaltes españoles de estos tiempos.– 19. El marfil y la plata de esta época.– 20. Las arquetas del siglo X al XII.– 21. Otros objetos del Arqueológico de Madrid.– 22. Las Custodias españolas.– 23. Idea general de las mismas.– 24. Lo plateresco.– 25. Las andas y carros.– 26. Los dos estilos peninsulares.– 27. Grupo gótico plateresco.– 28. Principales artífices del siglo XV y principales obras.– 29. La Custodia de Toledo.– 30. Alusión a las de León y Cádiz.– 31. Las custodias de Levante: Barcelona.– 32. Otras custodias de esta región.– 33. Caracteres de las joyas y objetos de las regiones peninsulares.– 34. Custodias clásicas y del Renacimiento: Juan de Arfe. La custodia de Sevilla.– 35. La custodia de Madrid.– 36. Riqueza de nuestras Catedrales.– 37. El oro de América.– 38. Centros de platería desde el XIV y Ordenanzas del gremio de San Eloy.– 39. Joyas del Palacio Real, y los particulares.– 40. El Arte profano: Armería Real y Colección del conde de Valencia de Don Juan.– 41. Córdoba y Salamanca.– 42. La Academia de San Fernando.– 43. La platería de Martínez.– 44. Escaso influjo de Jácome Trezzo en el XVI e influjo decisivo de otros tiempos.– 45. Leyes suntuarias desde los Reyes Católicos, y resto de las mismas en Inglaterra.– 46. La platería mejicana del XVII y XVIII.– 47. Churriguera y Tomé.– 48. Carácter de los productos de la platería de Martínez.– 49. Id. de la platería actual.– 50. Plateros célebres españoles, y principales centros de producción.

El interés de este manual es doble, de un lado, a través de él se dio a conocer en España el trabajo publicado en inglés por J.F. Riaño al ser incorporado como fuente principal y, de otro lado, la propia investigación que lleva a cabo *in situ* se traduce en una actualización de los datos y complemento de algunos aspectos. Concretamente, es de destacar la clasificación que hace de las custodias españolas teniendo en cuenta tanto los aspectos estilísticos como los geográficos, tema que será ampliamente desarrollado por su hermano, Francisco Giner, en el trabajo que se expone a continuación.

Estudios sobre artes industriales, autor: Francisco Giner de los Ríos (lám. 3).

Trabajo publicado en 1892 dentro de la colección Biblioteca Andaluza que dirigía su hermano Hermenegildo, años mas tarde, en 1926, se editó de nuevo en el tomo

OBRAS COMPLETAS DE
D. FRANCISCO GINER DE LOS RIOS

XV

ESTUDIOS
SOBRE
ARTES INDUSTRIALES
Y
CARTAS LITERARIAS

MADRID
1926

LÁMINA 3. *Portada del ensayo de Francisco Giner de los Ríos.*

XV de sus obras completas. La innegable vocación pedagógica de Francisco Giner, le impulsó a tratar en sus escritos los mas diversos temas que a través de su pluma adquirían un sentido altamente educador. Esto se hace especialmente evidente en los trabajos sobre historia del arte donde se advierte su deseo de divulgar y poner al alcance de todos nuestra riqueza artística como un bien colectivo. La misma intencionalidad subyace en sus *Estudios sobre artes industriales* donde reivindica el valor de este tipo de estudios, señalando el íntimo enlace entre estos objetos y las costumbres, el género de vida, el medio natural, los gustos, las influencias y el espíritu entero de un pueblo. Trataba fundamentalmente de potenciar el valor de estas artes en su doble vertiente: estética, como embellecedoras de la vida cotidiana, e histórica, como portadoras de una gran carga documental dentro de la historia de la civilización.

La contraposición existente a fines del siglo XIX entre las artes bellas y las artes útiles se supera en Giner por medio de la síntesis dialéctica de lo bello-útil o "compuesto", según expone en su clasificación de las artes[3]. Entiende que la belleza no debe ser una cualidad sólo propia de algunos objetos sino que debe ir indisolublemente unida a toda obra y que los criterios de utilidad son asimismo aplicables al arte puro pues está orientado a satisfacer la necesidad estética de la vida humana[4]. Sus ideas en este aspecto no sólo trataban de conciliar el binomio arte-artesanía, sino también el de arte-industria que se planteaba en términos excluyentes ante el empuje de la máquina.

Los temas tratados: orfebrería, mobiliario, tapicería y rejería abundan en consideraciones históricas respecto a su origen y evolución a lo largo de los siglos, añadiendo los nuevos criterios de valoración, mantenimiento y conservación de este tipo de objetos. El capítulo que dedica a la orfebrería se denomina, *Las custodias de nuestras iglesias* porque en ellas se resume —a juicio de Giner— lo más genuino y creador de la platería española.

Denuncia la pasividad en su conservación y pese a ello la gran riqueza que queda todavía: los tesoros de las catedrales de Oviedo, Sevilla y Toledo expoliados y saqueados por propios y extraños no tienen rivales en los de ninguna otra nación, además, casi todas las catedrales conservan una custodia de mérito.

Giner hace la primera clasificación de las custodias españolas distinguiendo entre custodias góticas, donde también se incluyen las de estilo plateresco; custodias góticas de Levante y custodias clásicas.

Dentro del primer grupo, el elemento preponderante son las formas ojivales que prevalecen tanto en las custodias góticas como en las platerescas y sólo un análisis detenido revela las diferencias entre los pináculos, cresterías, doseletes y portadas góticas y los motivos más clásicos típicos del plateresco. Las estatuillas

---

3 F. GINER DE LOS RÍOS, "El arte y las artes" en *Estudios de Literatura y Arte*, obras completas. T. III. Madrid, 1919.

4 F. GINER DE LOS RÍOS, "¿Qué son las artes decorativas?". *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1900, p. 88-91.

que las decoran corresponden al estilo flamenco, característico del último periodo de la escultura gótica, y representado por Gil de Siloé y Enrique Egas. A este grupo pertenecen las custodias de Toledo, Córdoba, Sahagún y León, todas ellas obra de Enrique de Arfe, el famoso platero alemán, venido a España a fines del siglo XV y fundador de la gloriosa dinastía que lleva su nombre. Toledo (1517) y Córdoba (1513) rivalizan en el lugar honor; de la primera se afirma que el viril y la cruz de remate se hizo con el primer oro que vino de América, de planta exagonal, de casi tres metros de altura y tres cuerpos sobre un zócalo enriquecido con relieves. Tal es la riqueza de sus 260 estatuas, de sus arcos, cresterías, pilares, contrafuertes y pináculos, que parece imposible compongan un peso total de 192 kilogramos, 178 de plata y de oro el resto; la de Córdoba, completamente análoga en su composición y estilo, aunque Giner aprecia en ella más finura, por ser toda de plata, que en la de Toledo, sobredorada desde 1595 por encargo del Arzobispo Quiroga; la del Monasterio de San Benito de Sahagún pertenece al mismo tipo que Córdoba pero menos graciosa y proporcionada, aunque son excelentes las esculturas que la decoran; la de León, que desgraciadamente no existe, pudo ser la primera que hizo Enrique de Arfe, pues consta que en 1506 trabajaba ya en ella.

Al mismo grupo gótico pertenecen las de Cádiz, Salamanca, Zamora y Toro. La primera lleva el nombre de "cogollo" y se coloca, en lugar del viril de costumbre, dentro de otra custodia más clásica de la misma catedral; la de Salamanca, más pequeña (un metro de altura), sobredorada, gótica en su parte superior y plateresca en su cuerpo inferior con columnas abalaustradas, es una de las que presentan menos fundidos entre sí los dos estilos gótico y clásico; la de Zamora, de mayor dimensión, es inferior, a su juicio, en calidad artística; por último, la de la Colegiata de Toro (1538), obra de Juan Gayo, es de los más característicos ejemplares para estudiar la transición del Gótico al Renacimiento.

Un segundo grupo lo constituyen las custodias góticas de Levante que presentan notas excepcionales con respecto al carácter de su estructura y ornato. Destaca la de Barcelona, Gerona, Vich, Palma de Mallorca y otras de Cataluña y Valencia[5]; de las cuatro primeras, de estilo plateresco y doradas, la más fina, en opinión de Giner, es la de Barcelona, adornada con multitud de joyas antiguas, entre ellas el famoso collar del Toisón de Carlos V, y colocada sobre el magnífico trono gótico del siglo XV de plata dorada, del rey don Martín; la de Gerona, la más alta, con profusión de piedras finas y bellas esculturas, hecha por Francisco Artau, platero gerundense de mediados del siglo XV; la de Vich, más modesta, es la más antigua, estaba ya hecha en 1413 año de su donación a la catedral por el canónigo Despujol; por último, la de Mallorca, semejante en estructura y sin estatuas. Respecto a los

5 Concretamente, se citan en la página 154 las de las iglesias siguientes: Santa Catalina, en Valencia; Nuestra Señora del Pino, de Barcelona; Monistrol de Monserrat, Corbeira, San Cucufate del Vallés, Pierola y las Esplugas del Llobregat. Las cinco últimas aparecían fotografiadas en el Álbum correspondiente de la Exposición de Barcelona de 1.888.

caracteres diferenciales de este grupo levantino, señala el autor, la mayor influencia italiana y, por tanto, el mayor grado de clasicismo frente a las huellas flamencas del gótico castellano en el cual puede afirmarse, por ejemplo, que Enrique de Arfe es en la platería lo que en la estatuaria Gil de Siloé, el afamado artista de la cartuja de Miraflores. Entrando en otros pormenores y en base a sus observaciones, Giner señala como rasgos comunes de estas custodias levantinas los siguientes:

1) La disposición general del templete, que descansa sobre un pie en forma de vástago, al modo de los ostensorios y viriles, difiere de la estructura más arquitectónica de las demás, colocadas sobre un simple zócalo o basamento que mantiene mejor el carácter constructivo de la obra.
2) Su planta, en la mayoría de los ejemplos, se halla determinada por dos ejes desiguales, resultando de esta suerte prolongada, con excepción de la de Barcelona.
3) La decoración, más menuda que la de las castellanas, corresponde más bien al tipo de bajorrelieve, con muy escaso realce, que al de la filigrana que presentan las de Castilla.
4) La frecuencia de carnaciones pintadas en las figuras, recuerda las estatuillas con cabezas esmaltadas, típicamente italianas, a imitación de las cuales se pintaron seguramente las catalanas.

Las custodias propiamente clásicas (tercer grupo) coinciden con el apogeo del Renacimiento, hacia la mitad del siglo XVI. Siguiendo el orden propuesto por el autor, destacan las de Avila, Sevilla, Valladolid, Palencia, Jaén, Madrid, Zaragoza, Alarcón, Segovia, Santiago y la grande de Cádiz, ciudad que tiene dos, ésta y la gótica, a la que se ha hecho referencia. La dinastía de los Arfe es también la protagonista de este periodo, la custodia de Santiago (1554) es obra de Antonio de Arfe, hijo del fundador, de plata sobredorada, 1,50 metros de altura y cuatro cuerpos. Ceán Bermúdez le atribuye el haber sido el primero que representó en España, en las piezas de plata, la arquitectura grecorromana, desterrando la gótica e introduciendo columnas abalaustradas con abundantes adornos, típicos del plateresco. Su hijo, Juan de Arfe, abandona la decoración plateresca y, atraído por el prestigio de El Escorial, su estilo viene a ser una traducción del arte de Herrera a la platería, aunque algo más rico por exigencia del material. Fue, sin duda, el más célebre de nuestros plateros del Renacimiento y autor de las custodias de mayor renombre: Ávila (1564-1571), Sevilla (1580-1587), Burgos (1588), Valladolid (1590), Osma y San Martín de Madrid. De ellas, la de Burgos y las dos últimas se han perdido.

Entre las conservadas, la de Ávila, de estructura completamente clásica, es muy esbelta (cerca de dos metros de altura) y a juicio de Giner sólo la afean las pirámides terminadas con bolas que vienen a sustituir a los pináculos góticos; es semejante la de Valladolid, aunque el conjunto resulta menos elegante; la de Sevilla varía en su

disposición de las anteriores, todos sus cuerpos son cilíndricos, y es, sin duda, la más importante de las custodias de Juan de Arfe, "la mayor y mejor pieza de plata que de este género se sabe", según descripción del propio Cabildo, recogida por Ceán Bermúdez.

De distintos artífices y de muy diverso estilo, aunque dentro del clasicismo, incluye Giner otras significativas piezas: la custodia de Palencia, obra de Juan de Benavente (1582) la considera como la más clásica y la que guarda más analogía con las obras de Arfe; la de Jaén (1537), cuyo autor fue Juan Ruiz, andaluz, discípulo de Enrique de Arfe es tal vez la mejor dentro del estilo primer Renacimiento con marcada decoración; la de Madrid, propiedad del Ayuntamiento, de autor anónimo, y una de las mayores en altura, 1,60 metros, aunque su técnica dista mucho de las obras de Juan de Arfe; la de Zaragoza, cuyo autor fue Pedro Lamaison, data de 1537, es quizás la pieza más suntuosa, por lo que resulta recargada hasta el extremo; la de Cuenca, de Alonso y Francisco Becerril (1528-1573), poseía el mayor número de estatuas y se perdió durante la guerra de la Independencia; la de Alarcón, ejecutada por Cristóbal Becerril (1575), por fortuna, se conserva; la de Segovia fue hecha por el toledano Rafael González (1656) al no poder llevar a cabo el proyecto de la misma Juan de Arfe; en cuanto a la de Cádiz es de Antonio Suárez (1664), a pesar de la época, todavía conserva su estructura y ornamentación, "estilo afiligranado," del primer Renacimiento.

Aunque aquí sólo se ha expuesto un brevísimo resumen, todas las custodias citadas son descritas minuciosamente por el autor, incluyendo la valoración estética de cada una de ellas.

Giner, finaliza el capítulo con una encendida defensa del patrimonio, una llamada a su conservación y un emocionado lamento por la desaparición de tantas riquezas:

> *Cuando vemos las enormes cajas de las custodias, hoy desaparecidas; cuando se piensa en nuestras turbulencias, guerras, calamidades, y, sobre todo, en nuestro atraso, causa la más grave de todas y la más lenta de remediar, un sentimiento de dolor profundo se apodera del espíritu al ver lo que hemos sido, lo que todavía podríamos ser...¡ y lo que somos!.*

Las tres publicaciones estudiadas son fundamentales dentro de la historia de las artes decorativas, disciplina relativamente reciente, tanto en Europa como en España, y que, en el caso concreto de nuestro país, adolece de escasas obras de conjunto como las comentadas aquí[6]. Estos tres trabajos marcan, además, el inicio

6 Las obras de conjunto sobre artes decorativas son escasas, aparte de las comentadas aquí destaca el estudio que el marqués de Lozoya dedicó a las artes decorativas en su *Historia del Arte Hispánico*, publicada entre 1931 y 1949; el volumen que Santiago Alcolea dedicó a las artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX) dentro de la colección de *Ars Hispaniae*; la obra de Concepción Fernández

de esta disciplina y demuestran cómo el estudio y la investigación en artes decorativas corrió paralelo al estudio de las grandes parcelas artísticas de la arquitectura, escultura y pintura, dentro del proceso de formación de la historia del arte que se afianza en España en la segunda mitad del siglo XIX. La necesidad de investigar nuestro pasado histórico motivada por la afirmación patriótica derivada de la contienda napoleónica y la irrupción romántica con su fiebre nacionalista fueron determinantes en este proceso a través del cual la historia del arte comienza su andadura como disciplina científica.

Pese a su carácter de obras primeras, tanto en los dos manuales como en el ensayo de Francisco Giner no se aprecian titubeos ni vacilaciones propias de los comienzos, sino una solidez conceptual, un rigor descriptivo, una terminología precisa y una estrecha vinculación con lo histórico que aportan reflexión y madurez de criterio al tema estudiado. El influjo de la metodología positivista —tan en boga por esos años— está presente en ese carácter de catálogo-inventario que prevalece en las tres obras, en el que el peso de lo descriptivo es superior a lo interpretativo, pero también hay que reconocer que esa misma metodología positivista contribuyó a afianzar considerablemente y con criterios más rigurosos la clasificación y catalogación de las obras de arte. También se recoge el gusto estético del momento tendente al clasicismo y enemigo de las exageraciones barrocas, pero nunca se cae en un maniqueísmo estético y se reconoce como criterio unánime el de la obra "bien hecha".

Villamil, *Las artes aplicadas*, en dos volúmenes publicados en Madrid en 1975; el volumen XLV de la colección *Summa Artis* dedicado a las artes decorativas españolas coordinado por Alberto Bartolomé Arraiza (1999) y el libro dirigido por Antonio Bonet, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, publicado por Cátedra en 1982.

Joyería romana: *ostentatum opus, aurifices silentes*

ELENA CONDE GUERRI
Universidad de Murcia

Un estudio completo de la joyería en el mundo romano, conforme a la heurística de las fuentes historiográficas, epigráficas y esencialmente artísticas y arqueológicas, tan generosas en este campo, sería pretencioso en esta ocasión. Como investigación de inmensos registros cuyo proyecto suele tenerse in mente, exige una dedicación plena. Incluso, la sola consideración de los materiales y artífices restringidos a una sola provincia romana, dentro de la compleja organización de un Imperio demasiado vasto en todos los sentidos, requieren monografías específicas. Estimo que todavía no hay muchas sobre el tema, pero una materia tan sugestiva cuanto compleja está captando de nuevo el interés de los estudiosos quienes parecen haber dado un salto desde los estudios de Blümner a final del siglo XIX hasta los Catálogos de las *Mostre* o Exposiciones monográficas vinculadas a los Museos, tan en auge hoy día, pasando obviamente por la obra de Waltzing, por la panorámica de Coarelli y por algunas aportaciones a la materia incluidas en el Homenaje al Profesor Joseph Vogt[1].

1 H. BLÜMNER, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*. V vols. Lipsiae, 1879. J.P. WALTZING, *Etude historique sur les Corporations Professionnelles chez les Romains*. IV vols. Bruselas, 1968, reedc., quien también había redactado de modo espléndido las voces pertinentes en el *Dizionario Epigrafico di Antichità Romane* coordinado por E. DE RUGGIERO. III vols. Roma, 1961, ed. anast. F. COARELLI, *L'Oreficeria nell'arte classica*. Milano, 1966. F.H. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities British Museum*. Oxford, 1969, es ya un clásico. Recientemente, B. DEPPERT-LIPPITZ,

Tras estas consideraciones introductorias, conocidas sin duda por los familiarizados con estos campos humanísticos y artísticos, mi aportación a este nuevo libro de *Estudios de Platería. San Eloy 2006* —ya una verdadera *institución* académica en nuestra Universidad de Murcia— se ha centrado esencialmente en un análisis de las fuentes más representativas del tema y en una etapa concreta de la historia de Roma, acotada entre los inicios de la República y, con preferencia, la primera mitad del siglo III, conocido tópicamente como la de los *Soldaten-Kaiser*. Décadas «atípicas», en general, y caracterizadas por profundas metamorfosis en todos los ámbitos debido a la ruptura del eje central, la progresiva autonomía y militarización de las provincias y el origen «no europeo», por decirlo así, de muchos de sus Césares quienes lógicamente eran deudores de tradiciones y hábitos heredados disuasorios en algunos aspectos de la supuesta austeridad que debía acompañar al *optimus princeps*. ¿Cómo actuaron respecto al uso de joyas esencialmente de oro, qué actitud mostraron en la administración de las reservas auríferas o metalíferas del Imperio en estas décadas?. ¿Se engalanaban por simple *cupiditas* o más bien como símbolo de poder absoluto y teocrático?, ¿ quiénes eran los artistas u orífices que crearon tales joyas, cómo se les reconocía o cómo protegían sus intereses?. En este sentido, creo que el gobierno de Aureliano (270-75) cierra definitivamente una larga etapa histórica. La sumisión de Palmira y el cierre de fronteras con los Sármatas y luego con Osroes, confieren la estabilidad que también se apoya, en silencio, en el inmenso botín asumido y que muy poco después posibilitará en el sistema Tetrárquico que Diocleciano, como *dominus et deus*, se engalane con las joyas más refinadas como símbolo de poder del «augusto».

Mis respuestas no se han centrado intrínsecamente en la contemplación y en el análisis artístico y tipológico de determinadas piezas de joyería, ya exhumadas y visibles en los Museos, y tan hermosas cuanto en ocasiones muy difíciles de fechar con exactitud ya que, en mi opinión, la inconcreción habitual de ceñir algunas de ellas, en su caso, al periodo mencionado, nos llevaría a la hipotética adjudicación del ajuar a doce emperadores diferentes y sus respectivas esposas, no *sensu strictu*, pero sin poder particularizar. Una mayor exactitud cronológica debe de plantearse como una meta interdisciplinar coordinada por los historiadores del arte antiguo. Como cultivadora de materias afines, así pues, he intentado ver la relación entre la materia prima, el oro y su explotación, y la política imperial al respecto, sin olvidar a los verdaderos protagonistas, los llamados *opifices* de modo genérico, habitualmente inexistentes en el mutismo de las fuentes historiográficas, probablemente

«Römischer Goldschmuck. Stand der Forschung», *ANRW*, II,12,3. Berlín, 1985, pp. 117-126, quien ofrece la última bibliografía actualizada al uso. Los artículos de SENA CHIESA-G.M. FACCHINI y de G. ZIMMER, sobre las gemas romanas de época imperial y su demanda comercial y sobre los artesanos romanos, respectivamente, en las pp. 3-31 y 205-228 constituyen también unos buenos trabajos de referencia. También, M. NOVOTNÁ, *Ancient jewellery and costume in course of time: from the Bronze Age to the Late Antiquity*. (Trnavská Univerzita). Trnava, 2004. Espléndido, *Gli Etruschi*. (Mostra dal Palazzo Grassi a Venezia) Bompiani Ed., 2000.

despreciados desde siempre en la mentalidad romana que no consideraba el valor del tiempo industrioso que con sus manos generaba arte y belleza, pero vivos sin duda en la epigrafía funeraria que generosamente grabó su recuerdo. Obviamente, mis reflexiones en el tratamiento del argumento siempre serán parciales y acusarán carencias. Las fuentes a examinar son tan numerosas cuanto complejas y aquí propongo una primera comunión entre ellas que permita una visión de conjunto en los años elegidos. No obstante, su lectura exige remontarse en el tiempo histórico, si bien brevemente, pues la *consecutio temporum* siempre es justificable en los procesos sociales y políticos.

La Roma de la incipiente República, recreación mitográfica de una cultura sustentante agropecuaria, era parca y pobre en oro. Plinio el Naturalista (*N.H.*, XXXIII, 4 y 5) dice que los romanos sólo disponían de unas mil libras de peso en oro cuando quisieron rechazar los ataques de los primeros galos en el 390 «comprándolos»; los ciudadanos, incluso los senadores, llevaban anillo de hierro, pues el de oro sólo estaba legalmente permitido a los embajadores por ser la máxima distinción entre los extranjeros. Los *equites* pertenecientes a las centurias de la primera clase, tenían el mismo derecho. Pero el anillo de esponsales dado a las prometidas «era de hierro, no de oro, y sin adorno de gema alguna» y tal costumbre seguía manteniéndose aún en años de Plinio, *etiam nunc*. Las *bullae* que los niños llevaban al cuello como símbolo y rango de *ingenuitas*, habitualmente eran de hierro y la tradición señalaba al rey Tarquinio el Antiguo como el primero que concedió la bulla de oro a su hijo, pero no por filiación sino por haber matado a un enemigo de la patria aun siendo todavía niño y llevando la toga pretexta. El metal precioso por excelencia se apuntaba ya en la memoria, evocada por Plinio en los años del emperador Flavio Vespasiano, no como una riqueza venal para quien pudiera adquirirla sino como un símbolo de *virtus* militar en este caso, cuyo valor real era paralelo a su merecimiento. Pero las costumbres fueron cambiando a medida que la sociedad romana en su proceso de expansión militar se abría a otras *gentes* y *populi*. El mismo autor etiquetaba como *pessimum vitae scelus* la innovación del anillo de oro, mencionada, aunque racionalmente rechaza la creencia de que el lujo implícito al uso de joyas y de oro procedía de Lidia, donde Giges había reinado en el siglo VII a.C., y donde latía siempre la leyenda de Midas (Cicerón, *De Offic.* III,9,38). Más bien, atribuía la introducción del oro a los etruscos, argumentando la *corona ex auro etrusca* que llevaban sobre su cabeza los generales merecedores de celebrar el *triumphum*[2].

2 La hipótesis tiene su fundamento pues la joyería etrusca en oro alcanzó un alto grado de exquisitez tanto en su elaboración cuento en la iconografía elegida, por el contacto comercial entre dicho pueblo y los griegos de Campania y también los foráneos, que posibilitó un arte sincrético pero sin perder sus signos de identidad. Vid. *Gli Etruschi*, cit. La atribución del origen del enigmático pueblo a Lidia por Heródoto, I ,94 —recogida por Dionisio de Halicarnaso, I,25-30, aunque él plantee su autoctonía como es sabido— y el hecho, por otra parte, de que Tarquinio el Antiguo fuera «un mixto»de padre corintio y de madre etrusca (Livio I,34; Dionisio III,46-47, evidencia el intento de la historiografía de razonar el innegable influjo etrusco que empapa el periodo legendario de la monarquía romana, sobre todo en los siglos VII al VI).

Cincelar tales coronas triunfales hubiese sido imposible sin la materia prima. El dictador Camilo, tras tomar Veyes al alba del siglo IV a.C., depositó en Roma en el templo de Júpiter Capitolino dos mil libras de oro procedente del botín. Con razón, Livio la había etiquetado como *opulentissima civitas.* Las fuentes no permiten puntualizar con rigor el breve intervalo entre el asalto de los Galos al Capitolio y la campaña de Camilo contra Veyes, aunque parece que el segundo episodio es anterior. De cualquier modo, Roma necesitaba ampliar sus tierras fértiles para el asentamiento de los ciudadanos-soldados y anhelaba aumentar su erario. Ambos hechos son prácticamente coetáneos, lo que significa que en sólo unos meses las reservas auríferas de la República subieron presumiblemente a tres mil libras de oro, depósito considerable como valor real para futuras emergencias.

Las riquezas se fueron incrementando progresivamente a tenor de la conversión en provincias de los territorios conquistados. La información de las fuentes, panegíricas de Roma, abunda en detalles que excederían el tema de mi aportación y, además, no son ajenas a los estudiosos. No obstante, dos puntualizaciones deben recordarse: después de la victoria romana en la segunda guerra Púnica, cuyos efectos cambiaron el mapa sociopolítico de una Italia aún apegada a si misma, la primera mitad del siglo II de la República es clave en este proceso, esencialmente con las campañas victoriosas del *imperator* Lucio Emilio Paulo en diversos ambientes y sobre todo en territorio «helenístico» frente a Perseo rey de Macedonia en el verano del 168. Significaron, a mi juicio, ese descubrimiento del refinamiento, de las costumbres, incluso de un sistema avanzado de finanzas y administración, y de un arte y una vida que giraba intrínsecamente en torno a la polis y a su pequeño mundo *civilizado* y *autosuficiente*, quizá mórbido pero siempre seductor, que la herencia mixta de Alejandro había dejado en toda la geografía sometida a los Diadocos[3]. Parafraseando a Plinio XXXIII,17,56: *Intulit et Aemilius Paulus Perseo rege victo e Macedonica praeda MMM, a quo tempore populus romanus tributum pendere desiit.* Esta cantidad de 300 millones de sestercios, algo casi inaudito, había sido rebajada por sus predecesores Livio (XLV,40,1-2) y Veleyo Patérculo (I,9) en aproximadamente un millón de sestercios. Para Polibio, el filorromano más antiguo en la lista, Paulo encontró en el palacio de Perseo una suma de más de 6.000 talentos de oro y de plata (XVIII,35). Y Plutarco, por su parte, prefiere contabilizar el botín tomado en valor real de metales preciosos: «setecientos cincuenta vasos que contenían cada uno 3 talentos de monedas de plata y setenta y siete vasos de la misma capacidad para monedas de oro; en total, sólo de plata, 5.022 talentos». Tanto aumentó el tráfico de mercancías y de personas en esta eta-

3 No quiero reiterar lo que bien saben los especialistas, ni señalar bibliografía contemporánea en detrimento de otra igualmente válida dentro de un repertorio inmenso. Sí creo oportuno seguir citando al gran maestro, pionero en este campo, M. ROSTOVTZEFF, *Historia social y económica del mundo helenístico.* II vols. Madrid, 1967, especialmente el cap. VI, «El protectorado romano y la primera etapa de la dominación romana», pp. 827-938, vol. II.

pa, que el área tradicionalmente comercial del Foro Boario se quedó pequeña y el propio Lucio E. Paulo en unión de M. Emilio Lépido, su colega en el consulado, habilitaron un pórtico en la ribera del Tíber, en el meandro propio de la hondonada del Aventino, *extra Portam Trigeminam*. El *Porticus Aemilia* llegó a tener 487 m[2] y aglutinó cincuenta ambientes o espacios para uso comercial (Livio, XXXV,10, 12). Uno puede hacerse idea de que el imperialismo romano no respondía sólo al ansia de gloria militar y en qué medida el Senado podía aliviar —si es que deseaba beneficiar a todos los ciudadanos, también a los plebeyos— aquella *veterem atque hereditariam urbis nostrae paupertatem*, a decir de Valerio Máximo IV,3,8. A estas hazañas siguieron gradualmente las de Cayo Mummio con la toma de Corinto en el 145 y la de Cartago en el mismo año por Escipión Emiliano. Una de las ciudades más ricas y emblemáticas de la Grecia «clásica» y la próspera y mercantil Cartago, con sus tesoros arrebatados, permitieron que en Roma los *laquearia* del Capitolio se forrasen con oro y posteriormente también las paredes y las bóvedas (Plinio, cit., cap.18). Algunas décadas después, en el 86, Sila avanzó contra Mitrídates rey del Ponto y la supervivencia de éste, tras su obligada retirada, le costó entregar al vencedor 15.000 libras de oro y 115.000 de plata (Val.Max. II,8,7. Plin. cit., cap.5. Plut. *Sil*.34. Apian. I,101). Resulta muy difícil contabilizar con exactitud, pienso, **las reservas naturales reales y los rendimientos** de sus respectivas explotaciones en las provincias romanas mencionadas, esencialmente en sus yacimientos metalíferos cuando los tenían, y de los que Plinio ofrece una lista nada despreciable, como se verá posteriormente. Es tarea en que la ciencia arqueológica aún puede desvelar mucho más, ya que las fuentes históricas tienden a veces a magnificar y tampoco hay datos demasiado explícitos sobre las personas vinculadas a este mundo fabril y mercantilista, cuyos estatus sociales, normativas jurídicas y, desde luego, trabajo intenso y callado eran los verdaderos motores de esta explosión económica. Con todo, además de las riquezas y de los metales y objetos preciosos mencionados, grandes masas de población sometidas ahora a la esclavitud se desplazaron a Roma o bien a otros puntos de Italia y, como en el funcionamiento práctico de la sociedad romana las capacidades apenas tenían que ver con el status jurídico —lo que Crawford llamó la «disonancia de estatus»— orfebres de toda índole inundaban la *familia domestica* de las casas de los patricios romanos, consiguiendo muchos la posterior emancipación. Esto explica que la mayoría de los orífices testificados en la epigrafía sean libertos, ya imperiales ya privados, aunque también se revelan los libres de nacimiento y que muchos de ellos intentasen vincularse a un *collegium* para proteger sus intereses, como luego se expondrá.

Mientras Roma engordaba su erario, así pues, crecía también la demanda de joyas y objetos en oro para satisfacer el exhibicionismo más agudo. La joya implicaba la ostentación que paulatinamente ya no se identificaba con el patriciado ni con las *virtutes maiorum* sino con las nuevas fortunas amasadas por el mercantilismo. La joya hablaba por si misma, pero su ejecutor, el artista, callaba, como si estuviese condenado al anonimato más injusto. Morel ha visto con perspicaz acribia esta con-

sideración de los artífices en general en Roma: «La definición del artesanado romano es difícil pues, esencialmente, la propia palabra *ars* es ambigua. Implica tanto los más bellos y elevados conocimientos cuanto la práctica más prosaica»[4]. Esta última, la inevitable utilización de las manos para plasmar la inspiración o lograr la belleza, podía, obviamente, ser vulgar, como propios del *vulgus* eran también el sudor o determinados tejidos, actitudes y posturas. Los romanos alimentaban esta mentalidad que se debatía en la antítesis entre *animi libera oblectatio* y *utilitas animi*. Con la apertura de fronteras, se aireó también la antigua mentalidad y se instalaron las filosofías griegas y helenísticas donde el concepto de «*téchne*» no lograba eludir la ambigüedad. Pienso que estos valores ya habían calado con fuerza en determinados círculos romanos antes del final de la República y, en su momento, los emperadores les fueron receptivos no sólo porque su *imperium*, *potestas* y *auctoritas* les hacían omnipotentes sino, también, para huir de la vulgaridad. La actitud se evidenciaba no tanto en la elección sino en la selección de determinadas piezas de joyería de oro, donde el esfuerzo del orífice era anónimo y no podía empañar la hermosura del *suppellex* que resplandecía por si mismo. Algunas fuentes lo confirmarán. Tales joyeros no hubieran sido factibles sin el celo y el ansia de los antecesores de la *nobilitas*. Los senadores tenían joyas, pero se preocupaban de incrementar el erario. También era uno de los cometidos específicos de tal Institución. No puede olvidarse que si el Estado reforzaba sus reservas, posteriores conflictos bélicos las menguaban y, de hecho, durante los dos años del *Bellum Italicum*, en el 90 el valor acuñado había descendido a 1.620.831 sestercios. Con todo, en los años de César «nunca en otro tiempo la República había sido más rica», *nec fuit aliis temporibus respublica locupletior* (Plin., cit., cap.17,56).

Armillae, *aures*, *spires*, *moniliae*, *zonae*, *diademata* y *viriae celtiberae*, siempre en oro, formaban parte del atuendo de las damas romanas, y de algunos varones, desde los años inmediatos al Principado. Según documenta Plinio, Bruto, acorralado en su tienda de campaña antes de la batalla de Filipos, en octubre del 42, se dio a reflexiones trascendentes sobre la futilidad de las joyas que la mujeres romanas «llevaban colgadas por todo su cuerpo»; incluso, «se complacían con ellas en la intimidad cuando no tenían posibilidad de exhibirlas»: *in secreto margaritarum sacculi e collo dominarum auro pendeant*, para tener, incluso durante el sueño, consciencia de sus tesoros. Es una de las citas en que aparecen de modo específico las perlas, *margaritae*, que, habituales en la joyería y orfebrería del mundo helenístico, alcanzaron su apogeo

4 J.P. MOREL, «El artesano» en *El hombre romano*. Coord. de A. GIARDINA. Madrid, 1991, pp. 257-288. El autor menciona interesante bibliografía al uso, especialmente *La Magna Grecia nell'età romana. Atti del XV Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto 1975). Napoli, 1979, *passim*, pues se contemplan aspectos específicos vinculados a la exquisita y secular veteranía de los artífices griegos y la introducción de su arte en estos circuitos geográficos por los complejos impulsos vinculados a los movimientos migratorios. Recuérdense también las reservas auríferas naturales de la península de Crimea, área tradicional de colonización griega, mucha de cuya refinada joyería se exhibe actualmente en el Museo de L'Ermitage.

en el Egipto de los Ptolomeos de donde los romanos las difundieron, aunque ya eran conocidas tras las campañas de Sila en el Ponto. La voracidad por las perlas —una verdadera industria en si misma, pues implicaba su recogida buceando, para lo que no todos eran aptos, y su cultivo según su color, amén de los aranceles implícitos a su importación— excitó la excentricidad de Cleopatra que, «además de tener las dos perlas mayores del mundo conocido, que procedían del joyero patrimonial de los reyes de Oriente, se hizo construir un hipogeo adornado totalmente por ellas» (Plutarco, *Ant.*96). No es justa, quizá, la crítica contra «la mórbida helenización del triunviro» cuando *gracias* a su enfrentamiento con Octavio, éste difundió tal joya en las ansias estéticas del mundo romano[5].

Pero las perlas solían ser un complemento. El oro, a decir de las fuentes, era el metal preferido y Plinio, en su caso, explica que su éxito no se debía precisamente « a su color y brillo parecido a las estrellas» sino que el *primum argumentum* reside en que *difficillime accendi* y no desaparece ni con los incendios, es duradero. Apenas se deteriora con el uso y, por tanto, conserva su valor a través del tiempo. Y es tan maleable que, al esfoliarse, una onza se divide en 750 *bratteae* o láminas cada una de las cuales mide 4 dedos en ambos sentidos. Las láminas más gruesas se llamaban «prenestinas» pues en esta localidad lacial se habían empleado para la ejecución de la estatua de la Fortuna, cuyo dorado se reputaba inalterable. Bailey ha hecho un cálculo aproximado a los tiempos contemporáneos y, si una onza pesaba unos 27,28 gramos, se supone que cada lámina pesaría unos 0,037 grs. La rentabilidad ofrecida por el más noble de los metales era casi infinita, como se deduce, y aunque el «enciclopedista» y muchos de sus coetáneos desconocían que había sustancias que deterioraban el oro como el ácido nítrico, vgr., o las soluciones a base de yodo, esto se compensaba con otra ventaja: «era el único metal que aparecía en forma de pepitas, y también en pequeñas *massae* siendo las mejores las llamadas *striges* de Hispania». No es éste el lugar de describir todos los procedimientos para la extracción del oro, conforme a sus diversos yacimientos naturales, paisajes, técnicas e instrumental que Plinio desmenuza en XXXIII, cit., 19-25 con la pasión de quien había citado y descrito prácticamente todas las fuentes de riqueza explotables en la amplia geografía del Imperio, así como su fauna y su flora, en los libros respectivos

---

5 Para *margaritae*, vid. *DAGR*, III,2, 1969. pp. 1595-6. Su origen por antonomasia era la India y, aunque asirios, elamitas y egipcios estaban familiarizados con ella, parece que los griegos la conocieron y la valoraron tras las campañas de Alejandro. Que se sepa, es Teofrasto, discípulo de Aristóteles, el primero que las menciona, «este adorno propio de los collares se encuentra en una concha del Mar Indico y del Eritreo»(*De lapid.* 396). Posteriormente, Arriano (*Ind.* 38,3) que había utilizado los fragmentos conservados de Escylax de Carianda y de Nearco; Filostrato (*Vid. Apol.* III,57) y Ateneo (*Deipn.* III,88-A ss. y 93-A ss.). Hago aquí un mero esbozo de elemento tan exquisito que en la joyería romana alcanzó posteriormente una demanda inusitada y cuyo comercio, y también su joyería en mi opinión, fue monopolizado por los *margaritarii* quienes tenían un *locus* específico de venta en su pórtico junto a la Via Sacra. Vid. E.M. STEINBY, *Lexicon Topographicum Urbis Romae*. Vol. IV, Roma, 1999, p. 129. *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica ed Orientale*. Vol. IV, Roma, 1961, p. 832.

que constituyen un soberbio tratado de etnografía. Al igual que hace Estrabón en el libro III de su Geografía. Domergue los ha tratado en su modélico ensayo sobre la minería romana, de obligada referencia, y estudios posteriores[6]. Es, pues, el momento de citar algunos pasajes significativos de la joyería imperial, en un momento anterior al del siglo III, al que sirve como referencia. *De iure*, al menos en este tiempo, no había trabas a los caprichos imperiales aunque ya se habían emitido en la República algunas *leges sumptuariae* que posteriormente no se acataron demasiado[7]. No es sorprendente, pero sí clarificador que dicho metal no se emplease únicamente para la joyería y la orfebrería, sino para los tejidos más suntuosos. De ahí el intenso aprovechamiento mencionado, que arrastraba tras de si a las manufacturas vinculadas a las artes textiles o a los *textores*. Agripina, la esposa del emperador Claudio, asistía a las naumaquias vestida con un manto tejido exclusivamente en hilos de oro (Tácito, *Ann.* XII, 56. Dión Casio, LX,33). Lolia Paulina, primera esposa de su sobrino el emperador Calígula, se cubría con perlas, trencillas y gemas de hasta 40.000.000 de sestercios. Los lechos que Nerón desplazaba juntamente con él en sus viajes estaban recamados con perlas y éstas decoraban también las paredes de oro de su Domus Aurea (Suetonio, *Ner.* 31). El gusto por enjoyarse pasó progresivamente a la inclinación de los propios emperadores, pero éstos debían controlar su indumentaria, esencialmente si querían ceñir diadema por ser símbolo de *dominatus*, sistema político aborrecible para Roma. Los brazaletes, en oro repujado, y los cordoncillos en oro de las *crepidae* eran más habituales, al igual que las franjas bordadas en oro que bordeaban las mangas del *paludamentum* imperial. En este caso, sólo el presunto *optimus princeps* dignifica al oro por derecho propio y éste, a su vez, adquiere valor icónico absolutamente diferenciador. Las joyas respondían a una tipología selecta y, desde luego, helenizante como vio Bianchi Bandinelli, quien definía estas muestras de orfebrería romana en general como «el arte romano es la consecuencia de la superposición despóticamente opulenta de la cultura griega sobre el ambiente rústico local»[8]. Se observa, por el propio comportamiento de los *principes* documentado por Tácito, Suetonio y fuentes complementarias, que todos los marcados por la impronta griega eran tan exquisitos en sus hábitos culturales y en sus ajuares cuanto despóticos en sus compromisos constitucionales. Aunque las colecciones de sus cofres debían de distinguirse, otras veces tenía que imponerse la

6 C. DOMERGUE, *Les mines de la Pèninsule Ibérique dans l'antiquité romaine*. Roma, 1990.

7 La *Fannia*, del 161, refrendada y ampliada posteriormente por la *Didia* y por las propias leyes de Sila en este campo.

8 En nuestra mentalidad contemporánea, tras los años trascurridos de las publicaciones de un autor magnífico donde los haya, podría matizarse el término *«despóticamente»*. No obstante, el estudioso italiano percibía que el eclecticismo que el arte romano bebió del griego —excepto en la arquitectura, de modo amplio— se produjo desde el principio y no como en otras culturas, donde suele ser un fenómeno tardío. «Formación y disolución de la koiné helenística-romana», en *Del helenismo a la Edad Media*. Madrid, 1981, pp. 49-72.

elegancia de la parquedad en la elección del atuendo, como frontera infranqueable con el mal gusto de los *libertini* enriquecidos cuya pasión por las joyas sólo perseguía su propia presunción pública. Todo patricio de cuna, en esta etapa, se mofaba con altivez de los prototipos como Fortunata, mujer del liberto Trimalción, quien lucía una redecilla de oro de color cobrizo, *ex obrussa*, una de las tonalidades más apetecidas, unos botines bordados en oro y una *armilla* o brazalete de seis libras y media de peso, una verdadera inversión considerando que una libra equivalía aproximadamente a unos 3,300 grs.

Estos trazos documentales dan una idea general del tema a tratar en el llamado Alto Imperio. Las fuentes pueden tender a una discreta hipérbole, malintencionada a veces según las tendencias políticas o la formación de los historiadores. Éstos, no obstante, no suelen informar de la gran realidad básica: en el Imperio había muchos yacimientos metalíferos, distribuidos generosamente en la diversidad geofísica de cada provincia, y la mayoría estaban siendo explotados conforme a una rigurosa normativa, en su caso legislación, que arrancaba de la vieja República. Es verdad que algunos pozos habían bajado su rendimiento por extenuación del mineral o poca rentabilidad, pero otros nuevos se iban incorporando. ¿Cómo podría concebirse la joyería en oro sin las minas o sin los ríos auríferos?. Menciono a continuación la geografía «minera» ya existente siguiendo a Plinio (cit., cap.21 y V, 110): la India, con el Ganges, aurífero; la Escitia; el río Pactolo, en Lidia, «que desde la pendiente del monte Molo fluye con oro»; Dalmacia, explotada sobre todo a partir de Nerón; Tracia; Siria; y en Hispania, cómo no, la Astúrica, la Gallaecia y la Lusitania —recuérdese que la legislación de Vipasca/Aljustrel debía de estar ya en borrador en los años en que escribe Plinio—, siendo el primero de estos conventus el más rico y sin interrupción en su material. Entre los tres, aportaban al Estado romano 20.000 libras de oro anuales. A esta lista, se habían añadido las ingentes reservas auríferas de la Dacia tras el sometimiento de Trajano en el 105 y, en las décadas del desconcertante siglo III, las campañas sistemáticas proyectadas por los Césares hacia el Oriente, más allá del Ilírico, y hasta Partia y Mesopotamia no siempre les dieron la victoria pero sí importantes botines en joyas y ajuares y, desde luego, una apertura de fronteras que produjo índices de aculturación entre la *romanitas* y la llamada *barbaria* cuyo efecto cualitativo deberá seguir siendo estudiado. En este marco, de modo amplio, el emperador Septimio Severo abre el siglo III del Imperio. Siglo peculiar, he dicho antes. La mayoría de los emperadores eran expertos soldados y por sus propias tropas fueron proclamados. Muchos murieron asesinados por esos mismos ejércitos cuando no pudieron satisfacer todas sus exigencias o se imponía la presión del Senado como símbolo de la «antigua y togada legitimidad». La solución inmediata para reprimir motines y captar a la soldadesca eran los donativos en metálico a las tropas, al igual que el mismo regalo se ofrecía diplomáticamente a los senadores más influyentes para inclinar su voluntad. Recién nombrado emperador, una embajada del Senado compuesta por cien miembros se presentó a Severo para felicitarle y pedirle clemencia, ya que antes no lo habían respaldado, y él, complacido,

dio a cada uno 720 aúreos (*HA*, Vit. 6). Aunque sólo el césar tenía la potestad de acuñar en oro, ¿de dónde procedía el montante de 72.000 aúreos distribuidos por la generosa sagacidad del emperador?, ¿tan nutrido estaba el fisco?. Según Herodiano, III,8, también él permitió llevar el anillo de oro a todos los soldados —al igual que más adelante hará Aureliano—, concesión insólita si se recuerda el antiguo privilegio implícito a dicha joya. Pero estos momentos eran bien distintos. La nobleza de cuna y el *ordo* se había sustituido por la categoría social directamente proporcional a la rentabilidad de la misión encomendada a cada profesión y los soldados, que poco tenían ya que ver con el añejo ejército de *cives romani*, eran los dueños de la propia vida del emperador. Severo fue clemente con el Senado romano, como se ha visto, pero no actuó de igual modo contra el resto de enemigos políticos. Sus viajes sistemáticos a Antioquia de Siria, donde solía hacer escala cuando iba contra los Partos cuya capital, Ctesifonte, permitió saquear a los soldados; a Hispania y Galia donde ordenó matar a los ricos propietarios adeptos de Clodio Albino «confiscando sus tierras y declarando gran parte del oro de España, Galia e Italia propiedad imperial», y, finalmente, sus estancias en Alejandría donde se relajaba contemplando las bellezas corográficas propias de Egipto, no sólo le reportaron gloria militar sino un espléndido acumulo de botín en *supellex* más la *propietas* de los pozos auríferos en exclusiva. Paradójicamente a los tesoros acumulados, este africano de Leptis Magna siempre fue austero en su indumentaria, rehuyendo el lujo, y, de hecho, el biógrafo no menciona joya alguna en su atuendo (*HA*, 12. 15 ss. 17. 19).

Considerando los problemas textuales y cronológicos implícitos a la Historia Augusta, siempre presentes en cualquier investigación que la elija como fuente[9], es normal que los biógrafos atribuyan las tendencias voluptuosas en todos sus matices a los emperadores que habían prescindido de todos los *ordines* imponiendo sólo su gestión autocrática. Éstos eran también los pésimos administradores y los sugestionados por los ajuares exquisitos y, naturalmente, «orientalizantes», rasgo que no debe juzgarse peyorativo en este contexto histórico, a mi entender, sino normal a la luz de sus lugares de nacimiento y de las tradiciones heredadas porque la llamada «romanización» nunca supuso una supresión de lo «autóctono». A veces, es al contrario. Tras los días efímeros de Pescenio Níger, simultáneo con Septimio Severo y adornado con todas las virtudes ascéticas tópicas del buen soldado —en el cap. 10 de su Vida se dice que «viendo a algunos soldados beber en copas de plata después de una campaña militar, ordenó inmediatamente que se les retirasen y que bebiesen en cuencos de madera, arguyendo que, si eran derrotados, la plata del Imperio caería en manos bárbaras»—, los dos hijos de Severo, Caracalla y Geta, fueron entronizados en el 211. Fue el primero quien monopolizó la atención de las fuentes

9 E. CONDE GUERRI, «Ambivalencia de la edad avanzada como garantía del *optimus princeps*, en la *HA* y Herodiano», *Koinòs Lógos. Homenaje al Profesor José García López*. E. Calderón - A. Morales - M. Valverde, eds. Universidad de Murcia, 2006, vol. I, pp. 187-196, donde incido sobre esta problemática, especialmente nota 3.

por motivos obvios. Su sobrenombre oscureció a su propio nombre, como signo de su extravagante indumentaria, y Caracalla abandonó las pautas trazadas por su padre y por el propio rival, Níger, quien había procurado a su manera salvaguardar las reservas de plata del Imperio. Su reafirmación absolutista tendió a emplear «los estandartes militares pesados porque estaban adornados con medallones de oro» y, para equilibrar la balanza ante el gasto de tal ostentación, buscó en el 215 una alianza con Artabano V, rey de los Partos, que resultó fallida, bajo la excusa de debilitar las pretensiones de su hermano y rival Vologeses. La intención real no era plasmar un idealismo de que así «serían uno el territorio y el poder», pues el Edicto de Latinidad ya circulaba desde el 212, salvo en zonas periféricas muy concretas, sino abaratar los impuestos que gravaban excesivamente a los comerciantes y a los demandantes de productos exóticos de estas latitudes como las esencias aromáticas, la seda y determinados metales necesarios para las manufacturas romanas (Herod., cit., IV,7, 3-7 y ss.). Las fuentes nos siguen hablando implícitamente de los filones auríferos, ya enumerados por Plinio como se dijo, de las reservas existentes y de la voracidad, o quizá, de la necesidad de hacerse con botines en valor real. El oro, incluso el acuñado, se fundía y se aplicaba a otras necesidades. Siria era una de las provincias más ricas en oro y, tras el efímero año de Macrino, la subida al poder del joven Helogábalo en el transcurso del 218, consagrado desde su niñez como sacerdote al culto de este supremo dios de Emesa, lo confirma. En su retrato psicosomático se lo compara a las más hermosas estatuas de Dionisos, siendo en parte su atractiva apariencia lo que toleró entre la aristocracia tradicional su indumentaria «al modo bárbaro», es decir extrínseca a la tradición romana: «túnicas talares de manga larga de oro y de púrpura; las piernas, cubiertas con una especie de calzones desde la punta del pie hasta la cintura bordados en oro y en púrpura; en su cabeza, una corona de piedras preciosas» (Herod., cit., V,3, 4-6). Su ambición por el lujo desenfrenado fue proverbial, aunque se admite que las fuentes pudieron enfatizarla al haber merecido en su final la *damnatio memoriae*. Con todo, la sobreprotección ejercida sobre él por su abuela Julia Mesa, «mujer inmensamente rica en joyas que nada regateó a su nieto», pudieron acentuar estos hábitos que a la larga sólo indican la irresponsabilidad para asumir el Imperio. Fue el primer ciudadano que usó cubrecamas dorados en sus lechos; tenía vajillas de plata labrada que pesaban unas cien libras; excéntrico en sus hábitos alimenticios, ofrecía platos donde mezclaba los guisantes con monedas de oro y las perlas con el arroz; en los banquetes, distribuía regalos de sobremesa como diez libras de oro por comensal, eso sí, siempre a suerte, que en caso de los actores de teatro, una de sus expansiones preferidas, podían subir hasta cien aúreos; usaba túnicas totalmente tejidas en oro o túnicas persas adornadas con piedras preciosas a las que también incrustó en su calzado. Sus vehículos eran de oro e incrustados de pedrería, pues despreciaba los de plata, marfil o bronce, *gemmata vehicula et aurata contemptis argentatis et eboratis et aeratis*; la vajilla de plata ya usada en el banquete, normalmente la regalaba pues nunca repetía modelo; sus orinales también eran de oro. Hasta pretendió usar permanentemente una diade-



LÁMINA 1. *Corona prototipo adecuada al gusto del emperador Heliogábalo (ajuar de las tumbas "reales" de Vergina, la antigua Egas, circa 300 a.C.). Museo Arqueológico de Tesalónica.*

ma de oro con joyas, en la creencia de que le embellecía el rostro, pero sólo la llevó en la intimidad (*HA*., cit., 19-32). Es obvio que tal joya, llena de simbolismo desde Alejandro Magno y los Diadocos, hubiese sido leída por el pueblo como sinónimo de dominado o de tiranía y no se atrevió a lucirla en público[10] (lám. 1) pero el dato es significativo pues sugiere un intento de identificación entre poder teocrático y absoluto e indumentos *ad hoc*, que serán asumidos formalmente por Diocleciano en su Tetrarquía sentando así una iconología de las joyas imperiales que perdurará in crescendo, pasando por el boato del Imperio bizantino, hasta la Edad Media.

La documentación mencionada es matizable, pues en el caso de la utilización hipotética de vehículos de plata deben entenderse, a mi juicio, las incrustaciones ornamentales repujadas o no, ya que la plata como materia básica es quebradiza. Lo que no ofrece duda es que estas décadas del gobierno de Helogábalo coinciden con una extraordinaria difusión de la joyería en piedras semipreciosas engastadas en oro utilizada por las ahora llamadas «élites municipales de las provincias», agraciadas por un alto poder adquisitivo debido esencialmente al control de pingües negocios. Los retratos a la encaústica de El Fayum, emblemáticos ya entre los estudiosos, así lo demuestran, aunque la arqueología no haya sido todavía tan pródiga en manifestar las joyas reales que engalanaban a estas damas. Esto evidencia, por otra parte, que la llamada ingenuamente «decadencia del Imperio» y las luchas terribles por ampliar los *limina* no eran siempre sinónimas de pobreza o de decadencia municipal. Por lo menos, en estos momentos y en determinados círculos sociales ya que, estimo, que la sociedad de este momento histórico estaba lacrada por un profundo desequilibrio entre familias, rangos y profesiones. Es aquí, en este momento, donde los *aurifices*,

10 Vid. la voz *diadema/ stemma/ vitta* en *DAGR*., cit., II,1, 1969, pp.119-121, con fuentes seleccionadas al respecto.

margaritarii, orfebres en general y, quizá también los tejedores, deberían hablar por si mismos. Porque eran todos ellos y no otros los verdaderos protagonistas de la magia implícita a estos excepcionales joyeros. Su creación y ratificación oficial por el rey Numa Pompilio (Plutarco, *Num.*17) de modo colegiado, aun entrando en la hipótesis de lo legendario, confirmaba la antigüedad de tal oficio y que los «*chrysochóoi*»/ *aurifices* mantuviesen un lugar preferente en las actividades fabriles de una sociedad plural , al igual que los *tibicines*, *fabri tignarii*, *tinctores*, *sutores*, *coriarii*, *fabri aerarii* y *figuli*, de idéntica tradición. Pero, si se analiza, el trabajo de curtidores, ceramistas y carpinteros, por ejemplo, podía resultar imprescindible para la marcha de la comunidad. Su absentismo implicaba el colapso dentro de una estructura social todavía arcaica que debía atender a las necesidades primarias reflejadas en la manipulación experta de las materias primas implícitas a dichos gremios. Los orífices no eran imprescindibles —aunque sí necesarios cuando su trabajo se vinculaba al culto de los dioses— y como tal fueron tratados a lo largo del tiempo. Su demanda respondía a la clase patricia, en la República, y a la familia imperial o a las «ricas burguesías» o a los libertos acomodados, como se ha visto. Aunque se especula que la Ley de las Doce Tablas ya reguló la normativa de cada *collegium*, dentro de la libertad implícita a cada uno, no puede confirmarse categóricamente que los joyeros estuviesen siempre y desde el principio colegiados[11]. Quizá, su trabajo a requerimiento de personas o grupos muy concretos les impulsó a mantenerse independientes y, sin duda, a aglutinarse en pequeños talleres familiares donde el arte se había perfeccionado en la escuela artesanal de una meticulosa tradición heredada. La propia mentalidad de sus contemporáneos, pudo tender a identificar los *aurifices* con los *opifices* en general y sólo el transcurso del tiempo y el control imperial, en su momento, fueron capaces de establecer los límites específicos implícitos a la semántica de cada término.

Una cierta ambigüedad debía ser propia de estas «profesiones» y un buen artesano de los metales preciosos podía hacer un poco de todo. Las inscripciones funerarias, en su caso, mencionan el oficio específico por el que el difunto es identificable pero, salvo excepciones, no detallan una especialización dentro de la parcela artística. Sin embargo, esto no suele darse en el caso de los *margaritarii*, con un cometido muy concreto hasta el punto de que disponían de tópos comercial propio, como se dijo. No se olvide que el comercio de las perlas centralizaba varias y complejas redes comerciales que comenzaban por la pericia de los buceadores en los remotos lugares de su extracción y, tras los intermediarios oportunos, confluían en las *tabernae* mencionadas donde su precio ya se había duplicado. Pero, ¿disponían los *aurifices* o los *opifices* de un sitio estable en las áreas comerciales de la Urbs, un puesto de referencia para quienes quisiesen demandar su arte?. Probablemente, estos núcleos topográficos eran dinámicos, desplazables a tenor del propio desarrollo urbano o

11 Vid. la voz *Collegium*, *Dizionario Epig.*, cit., vol. II,1, pp. 340-406, redactada por Waltzing y no superada en mi opinión.

bien de necesidades concretas de otra índole[12]. Con todo, estaban localizables. Si el emperador Septimio Severo, en su caso, supo valorar y mimar a los *collegia* y a estos gremios —pues ambos conceptos no son sinónimos en la sociedad romana— como demuestra la laudatoria reciprocidad de éstos en su *dedicatio* del Arco de los Argentarios, quienes a la postre tenían el dinero y movían las inversiones en este sector, otras conductas habían sido o fueron ambivalentes respecto a ellos y creo que hubo bastante elasticidad hasta los años de Augusto en que todos fueron sometidos a un riguroso control, primándose aquéllos que actuaban *iusta causa* (Suetonio, *Aug*.32). Este servicio a la «utilidad pública» no pareció animar a la intensificación colegial de los artesanos de la joyería, quienes percibían perfectamente que nunca serían como los *dendrophori* o como los *tenuiores,* persistentes «trabajadores » en vida para asegurarse tras su muerte una sepultura digna, conforme «a derecho». De hecho, la estadística epigráfica evidencia el desequilibrio porcentual entre la profesión de los *aurífices /opifices* y todas las restantes, numerosísimas en el mundo romano. Se da también otra razón. La mayoría de los orífices, en sentido amplio, eran libertos de la casa imperial, documentados en las fuentes desde el Alto Imperio. Sus cenizas descansarían en paz en los columbarios destinados para ellos por sus emperadores. En caso de ser libertos privados, se hacían enterrar topográficamente junto a los restos de su *patroni.* Expongo aquí algunos ejemplos tan significativos cuanto hermosos. La lápida funeraria de un tal Elio Orestes, sin duda liberto de la familia imperial, reza así:

P. Aelius Aug. Lib. Orestes
Praepositus. Opificibus
Domus. Augustanae. Et
Licinia. Primilla. Fecerunt
Licinio. Processo. Vernae. Suo
Qui. Vix. Ann. V. Dieb. VIIII. Et. Sibi. Et. Suis
Libertis. Libertabusque. Posterisq. Eorum
(*CIL*, VI,2, 8648. Encontrada
fuera de la Puerta Flaminia)

Otros ejemplos:

D.M.S.
Philataero
Aug. Lib. Praeposit.
Ab. Auro. Gemmato

12 J.P. MOREL, «La topographie de l'artisanat et du commerce dans la Rome antique» y J. ANDREAU, «L'espace de la vie financière à Rome», en *L'Urbs. Espace urbain et histoire. I siècle avant J.C. – III siècle après J.C.* Rome, 1987, pp. 127-155 y 157-174, respectivamente.

Iulia (hedera) Hieria
Anthi. Filia
Coniugi. B.M. Fec
Et. Sibi. In. Suo. Item
Lib. Libertabusq
Posterisq. Eorum

(*CIL*,VI ,2, 8734. De doble cara, reproduzco sólo el anverso. Procedente del área de San Sebastián)

D.M.
M. Ulpio. Aug. Lib. Dionysio
Qui. Fuit. ***Ab Auraturis***
Vix. Ann. XXXXV. Men. V
Ulpia. Aug. Lib. Herois
Coniugi. Karissim. Et. Pientissim.
De. Se. B.M. Cum Quo. Vixit. Sine. Ulla. Querel
Ann. XXV. Et. M. Ulpius. Dionysius. F. Fecer. Et
Sibi. Et. Suis. Lib. Libertabusque. Posterisq
Eorum. In Fr. P. XII. In Agr. P. XII

(*CIL* VI,2, 8737)

Los tres artífices mencionados tienen más de una cosa en común. Son libertos de la casa Imperial, vinculados presumiblemente a Trajano y a la familia de los Antoninos, y de origen griego como parecen evidenciar sus nombres. Tanto Elio Orestes como Fileteros fueron jefes o maestros de taller en sus especialidades, en que como artesanos del oro sabían también engastar, en su caso, las piedras preciosas. El primero, tuvo un hijo *verna*, Licinio Proceso, nacido ya en su casa presuntamente de Licinia Primilla que podría ser esclava, y muerto a los cinco años, a quienes los padres procuraron el monumento fúnebre. A Fileteros y a Ulpio Dionisio, quien perteneció al cuerpo de doradores imperiales, fueron sus esposas quienes erigieron el monumento, especificándose en el segundo caso también la participación del hijo y las medidas del área circundante, 12 por 12 pies cuadrados. Dionisio podría haber entrado en este oficio sobre los veinte años, ya que llevaban veinticinco de matrimonio «en total armonía», lo que demostraría su veteranía en el gremio de los *auraturii.* ¿Qué fuente historiográfica, qué pieza de joyería han roto su anonimato?, ¿dónde se ensalza la memoria de quienes eran capaces de semejante perfección artesanal como, en su caso, correspondería a la corona de Helogábalo, calco sin duda de las tipologías helénicas recientemente exhumadas en las tumbas dichas «de Filipo de Macedonia padre de Alejandro». La identidad del orífice solía pasar desapercibida en la sombra de su taller por los motivos expuestos, aunque algunas pocas piezas de las encontradas van firmadas, generalmente brazaletes de oro en la

parte interior de la lámina. Esas *officinae* eran el escenario mudo donde jovencísimos aprendices se iban iniciando en este arte para lograr la continuidad de la demanda. A la vez que su propio medio de vida que, según circunstancias, les supuso gran rentabilidad aunque no fama ni gloria. Y, obviamente, no sólo en Roma, sino en las prósperas ciudades de Italia o de las provincias. Si en la rica e industriosa Pompeya funcionaba la asociación de *aurifices universi* (*CIL* IV, 710) —recuérdese el fresco de los llamados «Amorcillos Joyeros» en el ambiente *oecus-q* de la Casa de los *Vetii*—, como en Esmirna el *collegium* de plateros y orífices (*CIG* 3154) y en Brucla, Dacia, cómo no, el *collegium aurarium* que arrastraba una serie de funcionarios imperiales jerarquizados por motivos obvios (*CIL* III, 941. 1286. 1293) y que sin duda eran requeridísimos y valorados, y en Éfeso el *argentarius* Demetrio, del que dependían numerosos opífices, vio su negocio amenazado por la predicación de San Pablo (*Hch.* XIX, 23 ss.), otros colegas en el oficio tuvieron que esperar a que una prematura muerte desvelase su existencia. Reproduzco por su lirismo la inscripción sepulcral de un niño anónimo, presuntamente esclavo y a la vez grata esperanza de sus padres, de quienes se separó a los doce años por obra del *fatum* con harto dolor. La piedra inmortaliza también que el difunto, identificado en la mentalidad funeraria romana con los ritos implícitos al *funus acerbum* debido a su prematura desaparición, era ya un experto orfebre, capaz de fabricar collares y engastar en el oro las piedras preciosas (*CIL* VI,2, 9437, procedente del área exterior a Porta Maggiore) (lám. 2). Otras muchas muestras de orífices privados podrían citarse, pero conducirían a reflexiones demasiados onerosas para la índole de este artículo. Sí creo importante reseñar que, en ocasiones, la epigrafía especifica «la hiperespecialización» dentro de la especialización: *Vicentia* , *dulcissima filia*, que murió a los nueve años y nueve meses, era posiblemente *aurinetrix*? o bruñidora? (*CIL* VI,2, 9213, procedente del cementerio de Pretextato, la lápida está fragmentada) y, sin duda, una experta aprendiza infantil[13]. O bien, *C.Fulcinius Hermeros*, *brattiarius* o *bractearius* , cuya esposa también ejercía la profesión, (*CIL* VI,2, 9211) y cuya pericia confirma el testimonio de Plinio, cit., sobre la exfoliación del oro «adelgazando y volviendo dúctiles a golpes de pequeño martillo las láminas aúreas».

Serían sin duda interminables las reflexiones basadas en la heurística total de un argumento tan rico y, a la par, con aspectos aún indeterminados. Por ir concluyendo, estimo que vale la pena el intento analítico de aspectos todavía enigmáticos. Por ejemplo, Alejandro Severo, el sucesor de Helógabalo en el 222, optó por un comportamiento antitético al de su antecesor. Rara vez distribuyó oro a nadie —ojo,

13 Los expertos creen que los aprendices, en su caso, no estaban colegiados en razón de su edad, aunque en este aspecto el resto de los miembros tenían libertad de acción. Seguramente, los «niños orífices» eran hijos o parientes de los corporados, como se ha visto, y esta situación abierta debió de persistir en líneas generales hasta el siglo IV, en que a partir de la familia imperial constantiniana todos los colegios fueron oficiales y su pertenencia hereditaria, por disposición imperial, para evitar la fuga de profesionales sustentantes de una economía de base en un momento crucial en que el sistema tradicional había quebrado. Es decir, de hecho como los curiales.

D M

QVICVMQVE ES PVERO LACRIMAS EFFVNDE VIATOR
BIS TVLIT HIC SENOS PRIMAEVI GERMINIT ANNOS
DELICIVMQVE FVIT DOMINI SPES GRATA PARENTVM
QVOS MALE DESERVIT LONGO POST FATA DOLORI
NOVERAT HIC DOCTA FABRICARE MONILIA DEXTRA
ET MOLLE IN VARIAS AVRVM DISPONERE GEMMAS
NOMEN ERAT PVERO PAGVS AT NVNT FVNVS ACERBVM
ET CINIS IN TVMVLIS IACET ET SINE NOMINE CORPVS
QVI VIXIT · ANNIS XII
MENSIBVS VIIII DIEBVS XIII HO VIII

LÁMINA 2. *Lápida funeraria del niño orífice, en que se pide al caminante anónimo unas lágrimas en su memoria.*

excepto a los soldados—, prefirió la ropa de lino a la púrpura y bordar ropa en oro le parecía locura; reglamentó el atuendo regio de las matronas reduciéndolo a «una redecilla de oro para el cabello, unos pendientes, un collar de perlas, una corona sólo cuando ofrecieran sacrificios, un único manto bordado en oro y los bordados no debían pesar más de seis onzas». Y, por otra parte, sobre el 230, «volvió a ratificar todos los colegios ya existentes, encumbrándoles, y formó nuevas corporaciones de todas las artesanías sin dejar ni excluir ninguna, *omnino omnium artium*, señalándoles a qué abogados defensores podía acudir para dirimir sus asuntos». Si los orífices en general estaban incluidos aquí, se reafirmaría la hipótesis de la liberalidad que, en este sentido, había presidido en años anteriores la vida y las actividades de éstos. Tal «dilección imperial» no era absolutamente gratuita pues significaba un control de los *vectigalia* sobre los productos de dichas corporaciones, necesarios para sustentar sus campañas contra los Partos o para reforzar los fondos estatales en general, ya que este emperador era muy celoso de la administración (*HA*, Vit., 24. 33. 36. 40. 41.). Se admite que los sabios consejos del jurista Ulpiano, su prefecto del pretorio, influyeron en lo acertado de sus decisiones, mientras duró, pero también hay que contrastar la intencionalidad de la fuente historiográfica sustentante que, por motivos obvios, va intercalando en la sucesión imperial del siglo III a los *pessimi* con los *optimi principes*.

Los restantes emperadores que cubrieron esta mitad del siglo III hasta la introducción de Aureliano en el 270 —ambos Maximinos, Decio, Galieno, etc., y sus

familias— siguieron una política similar en lo referente al lujo y a la ostentación ya como símbolo de su absolutismo o como espejo de su propia avaricia y derroche. Las lóricas de oro o de plata «a imitación de los Ptolomeos», las jabalinas doradas y los escudos con incrustaciones de oro y de gemas, resumen la iconografía clara de lo primero, de su «despotismo» político pues son panoplias para ser vistas y admiradas, no para luchar con ellas. Por su parte, el ajuar nupcial de la joven Junia Fadila consistente en un collar de nueve perlas, una redecilla de oro con nueve esmeraldas, un brazalete con una banda de cuatro jacintos y las vestiduras bordadas en oro, (*HA*, Max.27) es sintomático de lo segundo. En nada desmerecía de las ingentes y exquisitas riquezas acumuladas por Zenobia quien intentó convertir a Palmira en un reino independiente, sublevándose contra Roma, tras la muerte de su esposo Odenato asesinado por su hijastro Herodes. El emperador Aureliano irá contra ella. Palmira era un epicentro caravanero demasiado opulento como para dejarlo escapar. Los romanos lo sabían desde las campañas de Trajano. La posibilidad de apoderarse de ajuares y orfebrería en metales preciosos justificaba también la revancha del orgullo imperial herido por una mujer, pues vajillería y similares se fundían y podían acuñarse nuevas emisiones con que satisfacer a unas tropas cada vez más desmotivadas. Nunca podrán conocerse con exactitud las prioridades del emperador para emprender esta campaña poniéndose al frente del ejército y en qué orden mental combinaba los asuntos de Estado con la *res privata* o su propia autoestima. La Historia Augusta no pretende en esta biografía *hacer historia sino recrear la historia* y así lo presenta.

Aureliano, bien valorado en general por las pocas fuentes que lo documentan, solía debatirse en las dudas que suelen atacar a quien pretende ser un buen emperador. «Algunas veces, le pasaba por la cabeza prohibir el oro para adornar las habitaciones y tampoco quería que el oro se mezclase con la plata porque decía que en la naturaleza había más cantidad de oro que de plata. Pero el oro, por la costumbre de reducirlo a láminas y a hilillos, o de emplearlo fundido, se notaba menos, mientras que la plata se conservaba en su estado natural. Facultó, a quienes quisieran, para utilizar vasos y copas de oro y disponer, en calidad de privados, de carruajes adornados con plata cuando antes los habían tenido con bronce y con marfil. También permitió que las matronas cambiasen sus vestidos por otros de color púrpura. Fue el primer emperador que permitió a los soldados sin graduación utilizar broches de oro, siendo que siempre los habían utilizado de plata. También él se adelantó a todos en conceder a los soldados vestidos bordados de oro con bandas de colores». El texto es un verdadero mosaico historiado cuya lectura está bastante clara, a mi entender. Las explotaciones auríferas no se habían extenuado, esencialmente en determinadas provincias. El valor del oro, y también la dignidad que confería al portador, eran superiores a las de la plata. En muchos lugares del Imperio, los talleres de los *aurifices* seguían produciendo objetos exquisitos. Se sucedían en el tiempo las generaciones de «artistas anónimos» que serán todavía más imprescindibles en los años en que Diocleciano vincule su dominado a la fuerza

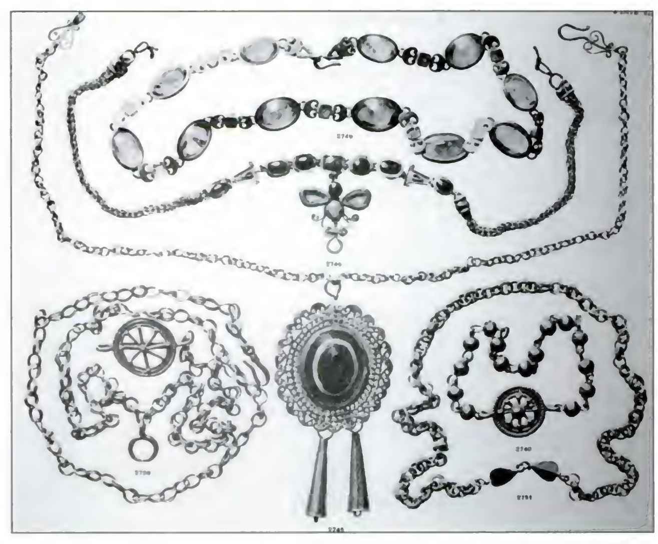


LÁMINA 3. *Ajuares femeninos de las tumbas señoriales de Palmira, s. III d.C., similares a los atribuidos a la reina Zenobia (Marshall, plate LXI).*

icónica de una indumentaria totalmente exclusiva. Los soldados eran los garantes de la estabilidad en las fronteras en un momento en que ya había comenzado el proceso de «germanización» y su función era recompensada. Pero todas estas reflexiones y concesiones cuando fueron, ¿antes o después de la sumisión de Zenobia?. No importa demasiado. Cuando la reina fue exhibida en Roma, encabezando el cortejo triunfal de Aureliano en el 272, cargada de joyas, las llevaba con altivez pero eran tantas sus piedras preciosas que sufría por su propio peso (lám. 3). Sus pies y sus manos estaban atados con cadenas de oro. Igualmente, el cuello atado con otra cadena de oro que un bufón persa sostenía a causa de su peso. (*HA*, Aur. 45-46 y Zen.30, respectivamente). Aureliano, con la clemencia deseable por todo *optimus princeps*, le perdonó la vida y le concedió una propiedad cerca de Tíbur para residir. Él, por su parte, emprendió una experta reforma financiera para frenar la inflación monetaria.

La metamorfosis del tiempo histórico era patente. Los romanos del año 390 de la República carecían de erario para rechazar a los galos y los esforzados *imperatores*

de las *nobilissimae gentes* sólo admitían llevar una corona de laurel como símbolo de sus victorias. En los últimos años del siglo III, un soldado ilirio que llegó a emperador, tras los pasos de Aureliano, promocionó la joyería imperial como signo de su poder de modo ya sistemático. Había comenzado la era de Diocleciano.

Plateros en la Catedral de Valencia durante el siglo XVII

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ
Universitat de València

El origen de la actual catedral de Valencia está en la purificación y dedicación a la Virgen María de la mezquita mayor en 1238, tras la conquista de la ciudad por el rey Jaime I. Sobre su construcción y patrimonio mueble existen numerosas noticias. Sin embargo, falta un estudio completo que, revisando todo el archivo catedralicio, saque a la luz los plateros que trabajaron para ella así como las obras que realizaron en diferentes momentos. Es necesario también, que se realice un *corpus* que recoja todas piezas de plata de la Seo, desaparecidas o no, incluso aquellas de las que sólo se conserva documentación gráfica.

El tesoro de la catedral, como sucede en la mayoría de estos templos, se formó con relativa lentitud. Las donaciones y las obras costeadas por la Fábrica consiguieron acrecentarlo hasta una riqueza insospechable a lo largo del tiempo. Sin embargo, los siglos XIV, XV y XVI fueron decisivos para su engrandecimiento, debido, en gran parte, a la construcción de los dos retablos de plata que ennoblecieron el Altar Mayor, así como la gran *Custodia* del *Corpus Christi*.

Tanto esplendor tuvo su contrapartida en la pérdida de la mayor parte del tesoro catedralicio. Dos fechas han de ser recordadas con amargura por las consecuencias irreparables que conllevaron: 1812 y 1936. En el primero de estos años, y para acuñar moneda en la lucha contra los franceses, fueron confiscados por la Regencia de España, y se fundieron en Mallorca, el *Retablo Mayor* (c. 1490-1507),

la *Custodia* de Joan Castellnou (1442-1454) y diversas alhajas[1]. En el segundo, concretamente en la devastación que sufrió la Seo el 21 de julio, se derritió gran parte de la plata que se había salvado en 1812 y otra labrada con posterioridad[2]. Estos sucesos dejaron mermada la riqueza de una de las catedrales más espléndidas de la Monarquía Española.

El motivo del presente escrito es exponer la actividad que desarrollan los plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVII[3], cuáles de ellos desempeñan el cargo de titular de la Seo, así como las piezas que se labran durante la mencionada centuria y de las que hemos hallado constancia documental o gráfica.

Las fuentes utilizadas han sido los Libros de Fábrica de la catedral, varios *Manuals de Consells*, del Archivo Histórico Municipal, Libros de Escribanías del Arte y Oficio de Plateros, así como diversa bibliografía. En lo relativo a esta última, la monografía del canónigo José Sanchis Sivera (*1876- + 1937) es referencia básica para todos aquellos estudios que tratan sobre el primer templo de Valencia[4]. Es muy importante aunar las noticias que estas fuentes nos proporcionan para aclarar la actividad de los plateros en la catedral valenciana durante el Seiscientos.

Conviene precisar que los Libros de Fábrica no siguen el año natural sino discurren de acuerdo a la celebración de la Pascua de Resurrección, en cuya octava se renovaban los cargos del cabildo y comenzaba un nuevo ejercicio[5]. Estos ofrecen pocos datos sobre las obras de plata del siglo XVII, pues recogen las que paga la *Fábrica de la Seo*, algunas de más envergadura que otras —como las lámparas del Altar Mayor—, pero no las donaciones. A modo de ejemplo citamos la *Urna del Monumento* (1631), regalo del canónigo Leonardo de Borja, que no figura en esa fuente[6].

---

1 J. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*. Valencia, 1909, pp. 175 y 431; P.L. LLORENS RAGA, *Relicario de la Catedral de Valencia*. Valencia, 1964, pp. 95-115.

2 Véase V. BERENGUER LLOPIS, *La Catedral de Valencia en 1936*. 2ª Ed. Valencia, 1999, pp. 7-21.

3 Parte de la documentación la recogimos entre 1991 y 1992 En esos años disfrutamos de una beca de F. P. I., otorgada por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. También queremos agradecer al Dr. Mateu Rodrigo sus valiosas sugerencias en la redacción de este trabajo.

4 Creemos que el Dr. Sanchis Sivera, a pesar del ingente trabajo documental desplegado en su obra, no reflejó los fondos de los Libros de Fábrica del XVII en lo que a los plateros se refiere.

5 Agradezco a D. Francisco Gil y D. Jaime Sancho, canónigos de la Seo, esta aclaración. No hay que olvidar que los *Manuals de Consells* tampoco lo hacen —su organización la marca la fiesta de la Pascua de Pentecostés, cuando se elegía a los jurados— y los Libros del Arte y Oficio de Plateros van del 26 de junio al 25 de junio del año siguiente —fiesta de la Natividad de san Eloy. Es importante tener en cuenta estos períodos para situar correctamente la actividad de los plateros en cada institución.

6 Los Libros de Fábrica recogen dos cuentas por año, pero, en ocasiones, sólo hay una. Están les *Dates* o *Dates extraordinaries*, a las que acompaña un *Albaran*, que certifica que el platero ha recibido el dinero. En varias ocasionas se menciona un memorial con el trabajo realizado, que, a veces, se conserva. Por su lectura sabemos las obras que se llevaron a cabo.

Los Libros de Fábrica también facilitan los nombres de la mayoría de plateros que trabajan para la Seo durante el Seiscientos, al igual que los que desempeñan el cargo de maestro titular. Este cargo existía desde muy antiguo, aunque, por el momento, no podamos precisar desde cuándo. Sanchis Sivera proporciona algunas noticias de maestros catedralicios, pero son muy escasas. Indica que Francesc Cetina (1458- + 1496/97?)[7] lo es en 1459[8]. Durante la siguiente centuria son varios los orfebres que lo ocupan. Bernat Joan Cetina (1497/98- + 1552), quien había colaborado intensamente en el retablo mayor, lo desempeña en 1548, cuando labra la *Cruz Parroquial* nueva. Años más tarde, 24 de mayo de 1565, todavía es mencionado como platero de la catedral junto con Francesc Joan Musabres (1553-1580)[9]. En 1586 el platero de la Seo es Joan Calderó (1559-1604)[10]. Sin embargo, Sanchis no hace referencia a los maestros del siglo XVII, pero si informa de algunos del siglo XVIII. Es a la muerte de Gaspar Lleó (1700- + 1742) cuando Lluís Vicente, mayor, (*1676-1757) sustituye a este en el cargo[11]. Durante la segunda mitad del Setecientos, el setabense Gaspar Quinzà (*1700- + 1783) se intitula maestro de la Metropolitana en la pestaña de un cáliz rococó conservado en la iglesia de la Asunción de Almonte (Huelva)[12].

Hasta aquí las noticias que conocemos sobre los maestros plateros de la catedral de Valencia. Sin embargo, quedan muchas cuestiones por resolver. No sabemos cómo se elegía a la persona que desempeñaba el cargo, qué meritos debía reunir y cuáles eran sus funciones. Lo que sí hemos comprobado es que los mejores orfebres de la ciudad trabajan para la catedral, al menos durante los siglos XVI y XVII, combinando esos quehaceres con labores para otras instituciones. Es el caso de Joan Calderó (1559-1604) y de su hijo Joan Baptista (1591/92-1627), quienes reciben encargos de la *Ciutat*.

A tenor de nuestra investigación, hemos advertido que todos los maestros catedralicios de Valencia son plateros «de plata», lo que es natural en personas que deben ocuparse principalmente de piezas de culto. Su cometido es mantener en perfectas condiciones la plata de la Seo. Para ello efectúan numerosos arreglos, limpiezas y blanqueos en determinados momentos del año. Son frecuentes las limpiezas para la fiesta del *Corpus Christi*, como la que hace Rafael Icart (1650-1685) en 1682 cuando repara las *Andas de la Custodia Mayor* y el *Frontal del arzobispo*, blanqueando,

---

7 En estas cronologías, y en las sucesivas, se indican los años en que, por el momento, tenemos documentados a los plateros. Sabemos que durante el ejercicio 1496/97 muere el platero Cetina, que debe de ser Francesc. Este aparece de nuevo en la lista de los capítulos de san Eloy de 1500/01, pero creemos que es una confusión y que deben de referirse a Bernat Joan Cetina. Cfr. Archivo Histórico Municipal de Valencia = A. H. M. V. Plateros. Caja 38. *Libro de Escribanías. 1473-1524*. ff. 86 y 137vº.

8 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 546.

9 Ibidem, pp. 546 y 549.

10 Ibidem, p. 546.

11 Ibidem, p. 550.

12 M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Cádiz, 1980, V. I, p. 276 y V. II p. 54.

además, diversos blandones, lámparas y el dosel de la octava[13]. Otros períodos de actividad son la Semana Santa, con la limpieza de los elementos necesarios para el Monumento —entre ellas consta la de Baptista Calderó en 1615/16[14]—; la Navidad —cuando Simó de Toledo (1604/05-1647) blanquea incensarios y navetas[15]— o las fiestas de la Virgen de los Desamparados de 1650/51[16], Virgen de Agosto de 1654/55[17] o Vera-Cruz en 1657/58[18].

Entre las obras que requieren más la atención del platero catedralicio están la *Custodia Mayor* y sus andas. Es difícil encontrar un año en el que no se realicen arreglos en ambas obras. La *Urna del Monumento* también es restaurada en innumerables ocasiones así como algunos relicarios: Rafael Icart (1650-1685) repara, durante el ejercicio 1679/80, el *Lignum Crucis Patriarcal*[19], pieza labrada durante la segunda mitad de la centuria anterior.

Los maestros de la catedral también realizan obras nuevas. Baptista Calderó (1591/92-1627), en 1613/14, hace una lámpara para el retablo de la Longitud del Señor[20]; Rafael Icart (1650-1685), en 1679/80, labra una cruz para la misa del alba que se celebraba en el Altar Mayor[21] y Jordi Travalón (1671- +1701/02) un cáliz para la capilla del Cristo durante el ejercicio 1688/89[22]. Pero, a pesar de contar con un platero oficial, la catedral encargaba a otros maestros la realización de las obras que creía convenientes. Es el caso del romano Marc Antoni Estrada (1658-1668), quien hace una espléndida lámpara para el presbiterio en 1665, como se dirá más adelante.

Al maestro platero de la Seo se le paga un salario anual. Desde 1595 hemos advertido que lo cobran Joan Calderó, primero[23], y Baptista Calderó, después[24]. Es un salario bajo, que no varía en años: cuarenta y dos sueldos. La última referencia que

---

13 Archivo de la Catedral de Valencia = A. C. V. Sig. 1400. *Fabrica. 1682-1683*. ff. 26vº., 50 y Memorial nº. 2, cosido al final del Libro s/f.

14 A. C. V. Sig. 1392. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1615 en 1616*. ff. 34 y 73vº.

15 A. C. V. Sig. 1395. *Fabrica 1644 en 1645*. Codicilos finales s/f.

16 A. C. V. Sig. 1396. *Fabrica 1650 en 1651*. ff. 32vº., 56vº. y folios s/f cosidos al final del Libro.

17 A. C. V. Sig. 1396. *Fabrica 1654 en 1655*. ff. 32vº., 62vº. y folios s/f, cosidos al final del Libro.

18 A. C. V. Sig. 1397. *Fabrica del any 1657 en 1658*. f. 62vº. y finales s/f.

19 A. C. V. Sig. 1399. *Fabrica 1679 en 1680*. ff. 29vº., 69vº. y folio cosido al final del Libro s/f.

20 A. C. V. Sig. 1392. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del Any 1613 en 1614*. f. 29.

21 A. C. V. Sig. 1399. *Fabrica 1679 en 1680*. ff. 28vº., 62vº. y folio cosido al final del Libro.

22 A. C. V. Sig. 1400. *Fabrica Any 1680-1689*. ff. 28 y 59vº.

23 A. C. V. Sig. 1390. *Libre de la Administració de la Fabrica de la Seu de Valencia del Any 1595-1596*. ff. 13 y 47vº.

24 A. C. V. Sig. 1391. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del Any 1605*. f. 51vº.

tenemos de él es durante el ejercicio 1611/12[25]. No hemos visto que, en adelante, se pague a un orfebre una cantidad estipulada por ser platero de la catedral. A partir de este momento se abonan sólo sus trabajos.

Desconocemos si el cargo de titular de la catedral era vitalicio, aunque durante el siglo XVII no debió de ser así. Diego de Toledo (1643-1682) sigue activo una vez desaparecen sus noticias en los Libros de Fábrica y lo mismo ocurre con Jacint Quintana (1651/52?-1671). Sin embargo, a Joan Calderó (1559-1604) le sucede su hijo Joan Baptista (1591/92-1627) en unos momentos en que los datos sobre el primero se interrumpen. Lo mismo acontece con Simó de Toledo (1604/05-1647), seguido por su hijo Diego (1643-1682). En ocasiones, como acabamos de ver, el hijo de un maestro catedralicio reemplaza a su padre o, en el caso de Jordi Travalón (1671-+1701/02), a uno del que fue discípulo: Rafael Icart (1650-1685). Desconocemos, por el momento, hasta qué punto las relaciones de parentesco o profesionales influyen a la hora de optar al contrato con la Seo.

El cargo de platero titular de una catedral es habitual en los distintos estados de la Monarquía Española desde la edad media. Existen diversos estudios que demuestran sus quehaceres y que no difieren mucho a los hemos mencionado para Valencia durante el siglo XVII.

En la Corona de Aragón sabemos que la catedral de Barcelona contaba con un platero titular desde el siglo XV, o quizá desde antes[26]. Así lo expone un documento de 1437 que refiere unos pagos realizados a *en Bernat Leopart, argenter de la Seu, succehit a en March Canyes...*[27]. Hay que destacar, como también ocurre en Valencia, que Bernat Lleopart sucede a Marc Canyes, su maestro, en el cargo de platero de la Seo. Las labores de estos son prácticamente las mismas que en Valencia: adobos, dorados, limpiezas, blanqueos y labra de piezas nuevas[28].

Por otra parte, en el reino de Castilla contamos con numerosos ejemplos en las diferentes catedrales de sus territorios. En la de León, el maestro platero era elegido por el cabildo mediante votación. Su cometido era realizar piezas de plata, limpiar y reparar las existentes, así como acompañar a la *Custodia* en la procesión del *Corpus Christi*, trabajo este muy valorado ya que le otorgaba gran prestigio. Al igual que

---

25 A. C. V. Sig. 1392. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1611 en 1612*. ff. 13 y 50. Al año siguiente les *Dates* recogen ese salario, pero está tachado y no figura en el albarán. Cfr. A. C. V. Sig. 1392 *Administracio de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1612-1613*. f. 13.

26 El destacado platero Marc Canyes, que trabaja para la catedral y la *Casa de la Ciutat*, cobra, en 1399, cinco sueldos y seis dineros por blanquear dos incensarios el día de la fiesta de la Santa Cruz. Se contabilizan pagos de la catedral a este artífice hasta 1435. Cfr. N. de DALMASES, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*. Vol. II. Barcelona, 1992, pp. 45-49.

27 N. de DALMASES, ob. cit. Vol. II. Documents dels Argenters, nº. 214. Barcelona, 1992, p. 279.

28 N. de DALMASES ob. cit. pp. 280-281. Véase también el documento nº. 257, fechado en 1466 referido a Berenguer Palau, platero de la Sacristía de la Seo.

en Valencia, el salario no era elevado. Durante el XVII ascendía a cuarenta ducados anuales. Aparte se pagaban arreglos y trabajos especiales[29].

El maestro platero tenía labores similares en la magna catedral de Sevilla. Era escogido por el cabildo y debía limpiar y aderezar la plata. También labraba obras nuevas a petición de los capitulares y acompañaba a la *Custodia* en la procesión del *Corpus*. Ese cargo se ocupaba aún en 1984 por Manuel Seco Velasco[30]. El salario del platero mayor era anual y se le pagaban las hechuras de las piezas nuevas. Era un salario bajo. En agosto de 1662 se suprimió el pago anual y, desde entonces, se le abonaron «las consabidas faenas de la limpieza y restauración de la plata como si se tratara de un encargo particular»[31].

En otras catedrales la situación es similar, manteniendo un platero a sueldo cuando les es posible. Entre ellas destacamos la Metropolitana de Burgos, las de Almería, Cuenca y Murcia[32].

Una vez estudiado el cargo de platero mayor de la catedral de Valencia durante el siglo XVII y sus similitudes con las otras catedrales de la Monarquía Española, conviene centrarnos en quiénes fueron los maestros que lo ocuparon durante el siglo XVII y qué piezas labraron durante los años que sirvieron a la Seo valentina.

Ya hemos indicado que Joan Calderó (1559-1604) era platero catedralicio al menos desde 1586. Nueve años más tarde, en 1595, consta que desempeña ese cargo, en el que se le documenta hasta 1604. De él sabemos que, durante el ejercicio 1598/99, limpia la *Custodia* de Castellnou y realiza un «asiento» para la reliquia de la Corona de Espinas. El mismo año, y con motivo de la visita de Felipe III, limpia la *Cruz Procesional* y blanquea los candeleros de plata del Altar Mayor[33].

Joan Calderó no debió de ser un platero corriente en su época, ya que trabajó también para la *Ciutat*, la *Generalitat* del reino de Valencia, el Real Colegio de Corpus Christi, así como para la iglesia de Jérica. La primera noticia que conocemos de este orfebre, natural del reino de Valencia, es su examen de maestría ante el Arte y Oficio de Plateros, por el que paga cincuenta sueldos. Este tiene lugar el

---

29 J. ALONSO BENITO y Mª.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (Siglos XVII-XX)*. León, 2001, pp. 27-28.

30 J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería en la catedral de Sevilla» en *La catedral de Sevilla*. 2 Ed. Sevilla, 1991, pp. 575-582.

31 Ibidem, p. 582.

32 A. A. BARRÓN GARCÍA, *La Época Dorada de la Platería Burgalesa. 1400-1600*. Burgos, 1998, V. I, pp. 83-84; Mª.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y Mª.R. TORRES FERNÁNDEZ, «La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 287, 292 y 296; A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, «Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 263-276 y M. PÉREZ SÁNCHEZ «El maestro platero de la Catedral de Murcia» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, pp. 427-443.

33 A. C. V. Sig. 1390. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del Any 1598*. ff. 27vº., 29vº., 39 y 55vº.

6 de enero de 1559, día de Reyes[34]. No sabemos qué pieza dibuja y realiza, pues no se ha conservado el diseño magistral, pero debería de ser una obra «de plata», pues, junto con Baptista Colomar y Gaspar Alexandre, se les menciona como *caps de tots los altres de forja* en julio de 1593[35].

Hay testimonios de que admitió varios aprendices y oficiales en su obrador. Entre los primeros están Alonso Rodrigos en 1561[36], Joan Torner en 1573[37] y Martín de Salines —natural de Calatayud— en 1589[38]. Entre los segundos Llàtzer de la Castanya, aragonés, en 1570[39]; y, dos años más tarde, el catalán Agustí Lleó y el también aragonés Miguel de Frías[40].

Asimismo sabemos que ocupó, en el Arte y Oficio de Plateros, los cargos de alumbrador[41] y mayoral segundo[42]. Era asimismo cofrade de san Eloy, como lo demuestra el que pagara los capítulos de esa asociación entre 1592 y 1594[43].

En cuanto a sus obras sólo conocemos referencias documentales. Para la *Generalitat*, con otros dos plateros, dora dos mazas en 1573[44]. Cinco años más tarde, dora otra maza —a la que había añadido plata— labrada por un cuñado suyo ya fallecido[45]. En 1579, junto a Francesc Eva y Lleonart Esteve, valora dos nuevos blandones[46] y, al año siguiente, dora el plato grande de las elecciones a oficiales de la Casa[47]. También hace unos sellos de hierro en 1586[48].

En 1587, la parroquial de Jérica le paga por la cruz manual «para ir a los Evangelios» y al año siguiente se le abona el «resto de una Cruz de plata para las Procesiones»[49]. En 1587 traspasa una imagen de san Eloy, que realizaba para el Arte y

34 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. f. 187.

35 A. H. M. V. Plateros. Caja 32. *Libro de Escribanías. 1592-1594*. f. 118.

36 A. H. M. V. Plateros. Caja 7. *Libro de Escribanías. 1529-1564*. f. 268.

37 A. H. M. V. Plateros. Caja 30. *Libro de Escribanías. 1571-1574*. f. 106vº.

38 A. H. M. V. Plateros. Caja 31. *Libro de Escribanías. 1586-1589*. f. 144.

39 A. H. M. V. Plateros. Caja 30. *Libro de Escribanías. 1570-1571*. f. 12.

40 A. H. M. V. Plateros. Caja 30. *Libro de Escribanías. 1571-1574*. f. 30.

41 A. H. M. V. Plateros. Caja 30. *Libro de Escribanías. 1570-1571*. ff. 5-5vº.

42 A. H. M. V. Plateros. Caja 31. *Libro de Escribanías. 1586-1589*. f. 96. En estos años, los cargos, que cambiarán con la erección del Colegio en 1672, son: clavario, compañero de clavario, mayoral primero, mayoral segundo, dos alumbradores y escribano.

43 A. H. M. V. Plateros. Caja 27. *Libro de Capítulos. 1592-1594*. ff. 8, 49vº. y 76. Los capítulos —en estos años, cuatro sueldos, cuatro dineros— eran la contribución al sostenimiento de la Cofradía.

44 S. ALDANA FERNÁNDEZ, *El palacio de la Generalitat de Valencia*. Valencia, 1992, V. II, pp. 91 y 230.

45 Ibidem, pp. 107 y 233

46 Ibidem, pp. 101 y 232.

47 Ibidem, V. II, pp. 92 y 230 y V. III, p. 150.

48 Ibidem, V. II, pp. 112 y 234.

49 J.M. PÉREZ, «Orfebres o Argenteros en la Arciprestal de Jérica». *Anales del Centro de Cultura Valenciana* nº. 23 (1935), p. 141.

Oficio de Plateros de Valencia, a Eloi Camanyes (*1546?- + 1630) y Melchor Luna (1570/71- + 1592). La imagen desapareció durante la Francesada[50].

Para la *Ciutat* constan varios trabajos. En marzo de 1587 contrata la cimera de plata —el *Rat Penat*— de la Señera o bandera de la ciudad de Valencia[51]. En 1599 labra dos fuentes de oro que fueron regaladas al rey Felipe III[52] y, cuatro años más tarde, en 1603, le pagan siete libras y tres dineros por «adobar» una maza. Es en ese documento donde se indica que también es platero de la *Ciutat*[53].

Durante los años en que Joan Calderó es maestro titular de la Seo valenciana otros plateros también trabajan para la Metropolitana. Hernando Duarte (1596-1605) y Francesc Eva, menor (*1563?- 1636) limpian y restauran intensamente el *Retablo Mayor* entre 1596 y 1599. En 1600 será Francesc Eva, menor, en solitario, quien labre una obra de poca importancia: la cajita de san Vicente[54].

El siguiente platero catedralicio del que tenemos noticia es Joan Baptista Calderó (1591/92-1627)[55]. La primera vez que figura en los Libros de Fábrica de la catedral es en 1605[56]. A partir de 1623 disminuye su presencia en la Seo[57] y sólo se le vuelve a mencionar durante el ejercicio 1627/28[58].

De Joan Baptista Calderó no constan trabajos importantes en la catedral y sólo se documentan numerosas limpiezas entre 1607 y 1628. Entre ellas las de piezas del Monumento y les *presentalles* —exvotos— del *Sant Bult*[59]. También sabemos que, durante el ejercicio 1613/14, le pagan una lámpara para el retablo de la Longitud

50 F.P. COTS MORATÓ, «En torno al platero valenciano Eloi Camanyes (*1546 ? - + 1630). Datos para su estudio». *Saitabi* Volumen Extraordinario (1996), pp. 168 y 172.

51 V. VIVES LIERN, *Lo Rat Penat en el Escudo de Armas de Valencia*. Valencia, 1900. pp. 23 y 76-77. Doc. nº. 13. Sustituyó a la que había hecho Joan Ferris en 1545 y la de Calderón, a su vez, fue reformada por Eloi Camanyes en 1596.

52 S. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, 1926, p. 177 y F. de GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III* (Introducción Bio-Bibliográfica por Salvador Carreres Zacarés). V. I . Valencia, 1926. p. XII.

53 A. H. M. V. Sig. A-129. *Manual de Consells*. Año 1602-1603. f. 477.

54 Sobre estos plateros, véase F.P. COTS MORATÓ, «Los Eva, plateros de los siglos XVI y XVII». *Ars Longa* nº. 11 (2002), pp. 23-29.

55 Normalmente se le llama Joan Baptista o Batiste. Casi siempre, y a diferencia de su padre, al que se refieren muchas veces como Joan Calderón, el apellido de Baptista es Calderó.

56 A. C. V. Sig. 1391. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del Any 1605*. ff. 13 y 51vº. Durante varios años en les *Dates* se le nombra sólo como Joan Calderón, pero en el *Albaran* ya figura Baptista.

57 A. C. V. Sig. 1393. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1622 en 1623*. ff. 28, 31vº., 67vº. y 75vº.

58 A. C V. Sig. 1393. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1627 en 1628*. ff. 25 y 38.

59 A. C. V. Sig. 1392. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1615 en 1616*. ff. 29, 34, 45 y 73vº.

del Señor[60] y en 1627/28 el trabajo y la plata de los remates de *les barrades* de la *Custodia Mayor*[61].

Joan Baptista Calderó llega a la catedral sucediendo a su padre, Joan Calderó. Años antes, durante el ejercicio 1591/92, le habían inscrito como oficial platero al pagar diez sueldos al Arte y Oficio de Valencia. Es en ese momento cuando se indica que es hijo de maestro[62]. No hemos podido hallar los documentos referentes a su magisterio, pero, según la costumbre vigente entonces, este tendría lugar durante ese mismo ejercicio o el siguiente. Era cofrade de san Eloy, pues consta que paga los capítulos durante los años 1593 y 1594[63].

Joan Baptista Calderó, como hizo su padre, trabaja para otras instituciones al margen de la catedral. Hemos documentado varias obras que la *Ciutat* le encarga entre 1603 y 1621. El 9 de diciembre de 1603 se acuerda que le paguen mil libras valencianas por dos fuentes de oro que el Ayuntamiento quiere regalar al rey en su próxima visita a la ciudad[64]. Durante el ejercicio siguiente —1604/1605— realiza seis mazas de oro, plata y esmaltes para los vergueros de los jurados. Estas las haría conforme a un modelo que le habían facilitado[65].

Años más tarde, labrará varias piezas más para la *Casa de la Ciutat*. En 1617 hace dos bacías de plata, con las armas del municipio en el centro, para la elección de los jurados. También un plato de plata blanca y dorada, una palmatoria y una copa con su patena para un cáliz con el que se celebra en la capilla[66]. En 1618 restaura del *Rat Penat* de la Señera, realizando partes nuevas[67]. Dos años después repara una lámpara, dos pares de blandones y un pequeño candelabro de la reliquia de san Vicente Ferrer[68] y, en 1621, arregla una lámpara de la capilla donde se oficia la misa para los jurados[69].

En tiempos de Joan Baptista Calderó se hacen las ricas andas e imagen de san Vicente Ferrer (1606). Esta impresionante obra, que desapareció durante el incendio parcial de la catedral en 1936, fue costeada por la *Ciutat* y realizada por tres

---

60 A. C. V. Sig. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del Any 1613 en 1614*. f. 29.

61 A. C. V. Sig. 1393. *Libre de la Adm. de la fábrica de la Seu de Valencia del any 1627 en 1628*. ff. 25 y 38.

62 A. H. M. V. Plateros. Caja 32. *Libro de Escribanías. 1589-1592*. f. 102.

63 A. H. M. V. Plateros. Caja 27. *Libro de Capítulos. 1592-1594*. ff. 49vº. y 69. En 1592 no parece que pague nada. Cfr. *Ibid*. f. 8vº.

64 A. H. M. V. Sig. A-130. *Manual de Consells*. Año 1603-1604. ff. 352vº.-353.

65 A. H. M. V. Sig. A-131. *Manual de Consells*. Año 1604-1605. ff. 26vº., 27, 637-637vº. y 684vº.-685.

66 A. H. M. V. Sig. A-144. *Manual de Consells*. Año 1617-1618. ff. 127vº., 129 y 213. Todo consta según memorial.

67 A. H. M. V. Sig. A-145. *Manual de Consells*. Año 1618-1619. ff. 166-167.

68 A. H. M. V. Sig. A-146. *Manual de Consells*. Año 1619-1620. ff. 315vº.-316. Por ello cobra siete libras y diez sueldos.

69 A. H. M. V. Sig. A-147. *Manual de Consells*. Año 1620-1621. ff. 444 y 442. Se le pagan cuatro libras, diez sueldos.

afamados plateros: Eloi Camanyes (*1546?- + 1630) —peana—, Alonso Ferrer (1586-1636) —andas— y Francesc Eva, menor (*1563? - 1636) —imagen—[70]. El mismo Camanyes, en 1620, restaurará la imagen-relicario de *San Pedro* de la Seo, actualizando decorativamente una pieza del siglo XV[71].

Otros plateros que trabajan en la catedral durante los años de Baptiste Calderó, son Francesc Eva, menor, (*1563? - 1636), ya mencionado anteriormente, quien labra cuatro blandones en 1608[72], y Agustí Roda (*1585 - + 1640/41) —yerno de Camanyes—. Este limpia en 1622 la corona de un busto de la Virgen que salía en procesión de la Inmaculada[73].

El siguiente platero catedralicio es Lluís Puig (1606/07-1645/46?). La primera vez que hemos visto que se le nombra en la Fábrica de la Seo, es durante el ejercicio 1614/15[74] y no figura otra vez hasta 1623/24[75]. A partir de esta fecha su presencia se constata regularmente en el archivo. En 1634, la documentación indica que es platero de la catedral[76]. A partir de este año, no hemos visto que se le mencione más en los Libros de Fábrica.

Lluís Puig (1606/07-1645/46?) es un platero difícil de estudiar a la luz de los datos que hoy disponemos[77]. Sabemos que Lluís Joan Puig, natural de Valencia, paga diez sueldos al Arte y Oficio por entrar de oficial durante el ejercicio 1606/1607[78]. En 1609 se examina como maestro de plata y realiza dos bujías[79]. A partir de este momento, en las Escribanías aparecen noticias sobre algunas faltas que comete ante el Arte y Oficio y por las que paga varias multas[80]. En los años siguientes desempeña cargos dentro la corporación de plateros como alumbrador de san Eloy (1613/14)[81], mayoral segundo (1621/22)[82], mayoral primero (1625/26)[83], de nuevo mayoral pri-

70 M. GONZÁLEZ MARTÍ, «Las andas de plata de san Vicente Ferrer». *Diario de Valencia* (27-IV-1930), pp. 9-10

71 F.P. COTS MORATÓ, «En torno al platero valenciano Eloi Camanyes...» ob. cit., pp. 165-182.

72 F.P. COTS MORATÓ, «Los Eva...» ob. cit., p. 27.

73 F.P. COTS MORATÓ, «Noticias documentales sobre el platero Agustí Roda (*1585— + 1640/41). *Saitabi* nº. 47 (1997), p. 305.

74 A. C. V. Sig. 1392. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1614 en 1615*. f. 70.

75 A. C. V. Sig. 1393. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1623 en 1624*. ff. 27, 28vº., 55vº. y 59.

76 A. C. V. Sig. 1394. *Libre de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1633 en 1634*. ff. 29vº. y 50.

77 Hay un Luis Pus (?), castellano, que se examina durante el ejercicio 1604/05. De este no conocemos más datos. Cfr. A. H. M. V. Plateros. Caja 4. *Libro de Escribanías. 1601-1619*. f. 101.

78 A. H. M. V. Plateros. Caja 4. *Libro de Escribanías. 1601-1619*. ff. 118 y 122.

79 A. H. M. V. Plateros. Caja 4. *Libro de Escribanías. 1601-1619*. ff. 171 y 190vº.

80 A. H. M. V. Plateros. Caja 4. *Libro de Escribanías. 1601-1619*. ff. 263, 302 y 302vº.

81 A. H. M. V. Plateros. Caja 4. *Libro de Escribanías. 1601-1619*. f. 291vº.

82 A. H. M. V. Plateros. Caja 9. *Libro de Escribanías. 1619-1641*. f. 39vº.

83 A. H. M. V. Plateros. Caja 9. *Libro de Escribanías. 1619-1641*. f. 161.

mero (1630/31)[84] y el 4 de junio de 1635 es elegido *conseller* en el gobierno de la *Ciutat*[85]. El 24 de junio del año siguiente es votado como compañero de clavario del Arte y Oficio[86]. A partir de esta fecha sus noticias son cada vez menos frecuentes en las juntas y Capítulos Generales del Arte y Oficio. No obstante, paga algunas tachas y capítulos de la Cofradía de san Eloy hasta 1645/46[87]. Después de este ejercicio desaparece su rastro. Desde esas mismas fechas, figura en las Escribanías otro Lluís Puig (1645/46 - + 1671) que contribuye a las tachas y capítulos como oficial[88]. Este, del que no conocemos su aprendizaje ni magisterio, deber de ser el que se documenta hasta 1671, año en que fallece[89].

En lo que respecta a las labores que realiza Lluís Puig (1606/07-1645/46?) para la catedral, conocemos varias. En 1615 labra unos candeleros y adoba la cajita del Santísimo[90]. En 1623 hace unos blandones[91]; en 1628 se le paga por el oro, plata y manos que ha empleado en la factura de unas vinajeras[92]; en 1631 labra un plato y jarra para los canónigos de la capilla de San Miguel[93]; en 1632 un bordón de plata para el sacerdote que mantiene el silencio en la Metropolitana[94] y una vara de madera con plata[95]. Al año siguiente será una cruz grande para el Altar Mayor[96]. El resto de las noticias que hemos hallado corresponden a diversas limpiezas y blanqueos, entre ellas las de la *Custodia Mayor*[97].

---

84 A. H. M. V. Plateros. Caja 9. *Libro de Escribanías. 1619-1641*. f. 307.

85 A. H. M. V. A-162. *Manual de Consells*. Año 1635-1636, f. 26

86 A. H. M. V. Plateros. Caja 9. *Libro de Escribanías. 1619-1641*. f. 483.

87 A. H. M. V. Plateros. Caja 8. *Libro de Escribanías. 1641-1660*. ff. 28, 30, 59vº., 84-84v., 120-120vº., 154vº., 156vº. y 157. Ya desde principios de la década de 1640 advertimos que no asiste a los Capítulos Generales del Arte y Oficio.

88 A. H. M. V. Plateros. Caja 8. *Libro de Escribanías. 1641-1660*. f. 157vº.

89 A. H. M. V. Plateros. Caja 8. *Libro de Escribanías. 1660-1683*. ff. 291 y 304vº.

90 A. C. V. Sig. 1392. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1614 en 1615*. f. 70.

91 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 550.

92 A. C. V. Sig. 1393. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1628 en 1629*. ff. 27 y 36vº.

93 A. C. V. Sig. 1394. *Libro de la Adm. de la Fábrica de la Seu de Valencia del any 1631 en 1632*. ff. 27 y 26vº. Véanse también las cuartillas sueltas s/f. del mismo Libro. El plato y jarro pesaron seis marcos y tres onzas y media.

94 A. C. V. Sig. 1394. *Libre de la Adm. De la Fabrica de la Seu de Valencia any 1632-1633*. ff. 26vº. y 40.

95 Ibidem, ff. 27 y 45. En este año el *Libre de Antiquitats* le atribuye la factura de otras vinajeras. Cfr. *El Libre de Antiquitats de la Seu de Valencia*. Estudi i edició a cura de Joaquim Martí Mestre. Valencia-Barcelona, 1994, V. I, p. 340. Hay que indicar que en la edición de Sanchis Sivera la fecha que se facilita para estas obras es 1672. Véase *<<Libre de Antiquitats>>, manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia*. (Transcripción y estudio preliminar por J. Sanchis Sivera). Valencia, 1926, p. 324.

96 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 550.

97 Véanse A. C. V. Sig. 1393. Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1623 en 1624. ff. 27, 28vº., 55vº. y 59. Sig. 1393. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1625 en 1626*. f. 28vº. y 71. Sig. 1394. *Libre de la Adm. de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1631 en 1632*. ff. 29, 58vº. y folios sueltos s/f. Sig. 1394. *Libre de la Fabrica de la Seu de Valencia del any 1633 en 1634*. ff. 29vº. y 50.

Uno de los trabajos más delicados a los que se enfrenta Lluís Puig es la intensa restauración del *Retablo Mayor* (c.1490-1507), llevada a cabo entre abril de 1627 y diciembre de 1629. Esta fue de tanta o más envergadura que la que efectuó Gaspar Lleó en 1735. La costeó el arcediano y canónigo don Gaspar Tapia[98]. El «*Libre de Antiquitats*» proporciona una lista que indica cuánto pesan las diversas piezas nuevas: partes de molduras, cornisas, arquitrabes, capiteles, basas y doce serafines[99].

Pero sobre todo, Lluís Puig es conocido por ser el artífice de la *Urna del Monumento* conservada hasta julio de 1936. El primer autor que se la atribuye es Orellana, datándola en 1630[100]. Le sigue Ceán, que toma de aquel sus noticias[101]. Sanchis Sivera afirma que el 21 de abril de 1631 la donó el canónigo Leonardo de Borja y que sólo el coste de la plata ascendió a cinco mil ducados. Este arcediano también regaló una arquita de plata para colocar el cáliz con la forma consagrada con cuatro piedras procedentes del sepulcro de Jesucristo[102]. El estreno de la nueva obra lo recoge un dietario contemporáneo[103].

La *Urna del Monumento* era de plata y descansaba, en su parte delantera, sobre dos toros recostados. Estos animales, extraños en un arca eucarística, tienen su razón de ser por haber regalado la obra un miembro de la familia Borja, en cuyas armas figura un toro. Al respecto conviene advertir que no era la única pieza de la catedral que incorporaba este emblema, pues, desde 1665, la Seo poseía dos «grandes blandones llamados de los Borjas, conocidos con el nombre de *bouets* (toritos), porque tenían en su pie el toro que constituye el escudo de armas de los duques de Gandía»[104].

En cuanto a sus trabajos fuera de la catedral, sabemos que el 28 de marzo de 1636, los jurados de Valencia mandan que se le paguen veintiséis libras a Lluís

---

98 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 174 y 175.

99 «*Libre de Antiquitats*», *manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia.* (Transcripción y estudio preliminar por J. Sanchis Sivera). Valencia, 1926. pp. 282-283. Nosotros no la hemos documentado al no estar pagada por la Fábrica de la Seo.

100 «Por un manuscrito tengo verificado ser éste el artífice de la arca de plata que sirve para encerrar a nuestro Amo y Señor Sacramentado en nuestra Iglesia Metropolitana el día de Jueves Santo...» Cfr. M.A. ORELLANA, *Biografía Pictórica Valentina o vida de los Pintores, Arquitectos, Escultores y Grabadores* (Ed. de Xavier de Salas). Valencia, 1967, p. 42.

101 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid, 1800. V. IV, p. 134. Véase también J.F. RIAÑO, *The industrial Arts in Spain.* London, 1879, p. 52 y M de CRUILLES, *Los gremios de Valencia. Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización.* Valencia, 1883., p. 171.

102 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 437. Véase también E. TORMO Y MONZÓ, *Levante. (Provincias valencianas y murcianas).* Madrid, 1923, p. 91.

103 A. y D. de VICH, *Sucesos de la ciudad de Valencia ocurridos en los años 1619 hasta el último día de 1632.* (Introducción de F. Almarche Vázquez). Valencia, 1921, p. 199. Indican que el Jueves Santo, 17 de abril de 1631, «fue la primera vez que sirvió el Arca de Plata al Santísimo en la Seo...»

104 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 430. En tiempos de este autor esos grandes blandones ya no se conservaban.

Puig por un *globo* de oro, plata y latón que ha hecho para dar la comunión en la Universidad[105].

El platero que sigue a Lluís Puig (1606/07-1645/46?) como titular de la catedral es uno de los más famosos del siglo XVII valenciano: Simó de Toledo (1604/05-1647)[106]. Este, que inicia una saga con sus dos hijos —Vicente y Diego—, figura por primera vez en los Libros de Fábrica durante el ejercicio 1642/43[107]. El último ejercicio en el que consta es el de 1647/48[108].

Las labores de Simó de Toledo son las mismas que las de los restantes plateros de la catedral. Sin embargo, hay una obra que llama la atención. En noviembre de 1643 empieza una reja de bronce y los canónigos piden al Arte y Oficio de Plateros un lugar donde poder labrarla. El Capítulo General del 9 del mismo mes y año, acuerda facilitar partes de la Casa-Cofradía, como los aposentos del andador[109].

Desconocemos si terminó la reja de la catedral, pues no hemos hallado más información al respecto. No obstante, entre los dibujos que guarda el archivo catedralicio se conserva el de una reja para el coro que, por sus formas y decoración, corresponde a la década de 1640. Sin embargo, estudios recientes indican que el autor del dibujo fue Tuxaron[110]. Ello no impide que esta fuera la obra labrada por nuestro maestro, pues nada tenía que ver, muchas veces, el diseñador de un proyecto con su ejecutor.

A Simó de Toledo le sigue su hijo Diego (1643-1682). Durante el ejercicio 1649/50 empieza su vinculación con la catedral. En 1656/57 se dice que es platero de la Seo[111]. Sin embargo, su presencia en los Libros de Fábrica acaba en 1658/59.

Los trabajos de Diego en la Seo no se limitan a blanqueos y arreglos, sino que también hace piezas nuevas. En 1652 renueva una lámpara para el Altar Mayor, que pesó veinte marcos y seis onzas[112]. En 1657 se documentan unos blandones para san Vicente Ferrer[113] y, al año siguiente, fabrica una caja para el reloj de arena, tintero, salvadera y urna para las votaciones de los canónigos[114].

En tiempos de su hermano Diego, Vicent de Toledo (1637 - + 1666), realiza su única contribución a la Seo. En 1650 redora dos copas y una patena de cáliz perteneciente a la capilla de San Miguel[115].

---

105 A.H.M.V. A-162. *Manual de Consells*. Año 1635-1636, ff. 599-599vº.

106 Para este platero y sus hijos, véase F.P. COTS MORATÓ, «Los Toledo, una familia de plateros valencianos del siglo XVII». *Saitabi* nº. 50 (2000), pp. 365-382.

107 A. C. V. Sig. 1395. *Fabrica 1642 en 1643*. ff. 30vº. y 45vº.

108 A. C. V. Sig. 1395. *Fabrica 1647-1648*. ff. 29vº. y 44vº.

109 Cfr. F.P. COTS MORATÓ, «Los Toledo...» ob. cit., pp. 371-372.

110 La *Seu de la ciutat*. (Catálogo de Exposición). Ed. a cargo de Juan J. Gavara Prior. Valencia, 1996, pp. 160-161.

111 A. C. V. Sig. 1396. *Fabrica 1656-1657*. f. 58.

112 A. C. V. Sig. 1396. *Fabrica 1651 en 1652*. ff. 28v., 54vº. y folios finales s/f.

113 Cfr. F.P. COTS MORATÓ, «Los Toledo...» ob. cit., p. 377.

114 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 550 y A. C. V. Sig. 1397. *Fabrica del any 1658 en 1659*. ff. 28vº., 44vº. y Memorial cosido en el centro del Libro, s/f.

115 Cfr. F.P. COTS MORATÓ, «Los Toledo...» ob. cit., pp. 374.

En 1659 figuran en los Libros de Fábrica diversos trabajos realizados por mosén Valero Boygues, sin duda platero. Este limpia el Altar Mayor, adoba una lámpara del mismo lugar y arregla la *Custodia de san Vicente*[116]. Pocas noticias tenemos de este orfebre. Sólo nos consta que fue aprendiz de Josep Eva (*1612?-1652) y que el 3 de julio de 1652 se le deniega el acceso al magisterio por no tener el tiempo de aprendizaje cumplido[117].

Jacint Quintana (1651/52?-1671)[118] trabaja para la Seo entre 1660 y 1664. En ninguno de los documentos revisados hemos advertido que se le mencione como platero de la catedral, pero es algo normal en estos años y en los siguientes, pues los nombramientos quedan consignados en las Actas Capitulares, fuente que nosotros no hemos estudiado. De todos modos, como sucede con Rafael Icart y Jordi Travalón, sus funciones indican que es maestro catedralicio: arregla diversas piezas además de limpiar y blanquear otras[119]. Quintana también trabaja para la *Generalitat* del reino de Valencia.

A Pere Joan Vives (1660/51 - + 1665) sólo lo hemos documentado durante el ejercicio 1664/65[120]. Realiza trabajos de poca importancia, pero sus funciones también son propias de un platero de la catedral. La razón de permanecer escasos meses al servicio del cabildo es que Vives muere al poco tiempo de iniciar su vinculación con el mismo.

Durante 1665 el romano Marc Antoni Estrada (1658-1668) labra una gran lámpara para el Altar Mayor[121]. En varias ocasiones se indica que son dos las que hace[122], pero a lo largo de los años, la documentación sólo se refiere a una lámpara

116 A. C. V. *Fabrica del Any 1659 en 1660*. ff. 25vº., 27, 45vº. y 55vº. Véanse también los Memorial nº. 1, nº. 3 y nº. 10 s/f así como los *Albarans de les dates de la festa de la nova de la canonisacio del Beato don Thomas de Vilanova*, s/f.

117 A. H. M. V. Plateros. Caja 8. *Libro de Escribanías. 1641-1660*. ff. 316vº., 341 y 341vº. Seguramente se examinaría con posterioridad, pero no hemos hallado su magisterio. En esta fuente no se indica que fuera presbítero.

118 Para este platero y los siguientes véase F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la edad moderna (S. XVI-XIX). Repertorio biográfico*. Valencia, 2005. Este libro sigue un orden alfabético.

119 Cfr. A. C. V. Sig. 1397. *Fabrica del Any 1660 en 1661*. ff. 32vº, 33, 35, 59vº., 61vº., 69vº. y Memoriales nº. 9, 11 y 19 cosidos al final del Libro. Todos s/f. A. C. V. Sig. 1397. *Fabrica del Any 1661 en 1662*. ff. 26, 27vº., 28, 45v., 53, 56 y memoriales, nº. 1 y otro s/n y s/f cosidos al final del Libro. A. C. V. Sig. 1397. *Fabrica del Any 1662 en 1663*. ff. 26, 27, 44, 52 y dos memoriales s/f : uno s/n y otro con el nº. 4 cosidos al final del Libro. A. C. V. Sig. 1397. *Fabrica del Any 1663 en 1664*. ff. 26, 27, 45vº., 50vº. y dos memoriales nº. 2 y nº. 5, s/f, cosidos al final del Libro.

120 A. C. V. Sig. 1397. *Fabrica 1664 en 1665*. ff. 26, 26vº., 37vº. y 41.

121 Sanchis Sivera indica que en 1665, Estrada hace unos blandones, de los que no tenemos noticia. Es posible que sea una confusión o que, también, labrara los blandones. Cfr. J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 429.

122 A. C. V. Sig. 1397. *Fabrica 1664 en 1665*. ff. 28vº., 29, 57 y 58vº.; A. C. V. Sig. 1398. *Fabrica 1665 en 1666*. ff. 26, 26vº., 27vº., 36vº., 43vº., 44vº., 39vº. y 53.

«del romano»[123]. Es posible que la otra la realizara un orfebre distinto[124], pues hay constancia de que, en 1665/66, se le paga a Joan Pinyol (1661-1666) un aguinaldo por trabajo de la lámpara del Altar Mayor[125]. La lámpara de Estrada, a la que se tenía gran estima, es reparada en numerosas ocasiones: en 1688/89, los Libros de Fábrica informan de que se limpian las dos lámparas del Altar Mayor: la del romano y la otra[126].

Desde 1665 documentamos a Rafael Icart (1650-1685)[127] como platero vinculado a la catedral, colaboración que finaliza en 1685. Durante esos años, le abonan numerosas reparaciones y blanqueos de piezas. Desconocemos el prestigio que tenía Icart, pero hay que indicar que entra al servicio del cabildo pocos años después de alcanzar el magisterio de plata ante el Arte y Oficio de Valencia.

En 1667/68 hace dos braseros para las ollas de los olores que se quemaban en la Seo durante las Semanas de Pasión y Santa, piezas, que, sin duda, debieron de ser importantes. Francesc López (1646 - + 1713), clavario del Arte y Oficio de Plateros, pesa la plata que se entrega a Icart para hacer los dos braseros[128].

Durante ese ejercicio la Fábrica también paga a Josep Galves, mayor, (1643- + 1685) el valor de noventa y cinco engastes para los *bufets* nuevo y viejo de la catedral[129]. Poco después, el 30 de mayo de 1668, le abonan una libra, diez sueldos por adobar la *Custodia Mayor* y quitar el viril que se había hecho nuevo, así como por asentar las piedras que se habían quitado[130].

Jordi Travalón (1671- +1701/02) sucede a Icart, del que había sido discípulo. La primera noticia de Travalón en relación con la catedral corresponde al ejercicio 1685/86[131]. Probablemente estaría al servicio del cabildo hasta su muerte, acaecida hacia 1701 ó 1702. Travalón también trabaja para la *Generalitat* del reino de Valencia.

En tiempos de Jordi Travalón se realizan obras importantes en la Seo. Entre ellas están las andas de la reliquia de la Camisita del Niño Jesús (1691) y una lámpara para

---

123 A. C. V. Sig. 1398. *Fabrica 1665 en 1666*. ff. 26, 26vº, 36, 42 y 52vº.

124 Que se hacen dos lámparas hacia 1665 es indudable, pues en el ejercicio 1666/67 Sebastià d'Avendanyo (1637-1679) y Mateu Vinyarta (1616/18-1675) cobran una libra, doce sueldos por hacer las capitulaciones de las dos lámparas. Cfr. A. C. V. Sig. A. C. V. Sig. 1398. *Fabrica 1666 en 1667*. ff. 26vº. y 42vº.

125 A. C. V. Sig. 1398. *Fabrica 1665 en 1666*. ff. 28 y 56. Por el poco dinero que cobra –tres libras— es muy posible que sólo fuera un mero colaborador.

126 A. C. V. Sig. 1400. *Fabrica Any 1688— 1689*. ff. 28vº., 65 y Memorial nº. 7, s/f, cosido al final del Libro.

127 Con este fecha se amplía la cronología facilitada por F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos...* ob. cit., pp. 463-465. Para este orfebre y los siguientes, véase esta obra.

128 A. C. V. Sig. 1398. *Fabrica 1667 en 1668*. ff. 27vº., 28-28vº.,29, 30vº., 46, 48vº.,49vº., 50-50vº., 52 y 58. De ellos ya da cuenta J. SACHIS SIVERA, ob. cit., p. 548 y M.A. ORELLANA, ob. cit., p. 42.

129 A. C. V. Sig. 1398. *Fabrica 1667 en 1668*. ff. 29vº. y 52.

130 A. C. V. Sig. 1398. *Fabrica 1668 en 1669*. ff. 26 y 37vº.

131 A. C. V. Sig. 1400. *Fabrica 1685 en 1686*. ff. 27, 56vº. y Memorial nº. 2 s/f, cosido al final del Libro.

el Altar Mayor. La primeras fueron labradas por el flamenco Josep Seguers (1667-1713) y, según Tormo, su diseño era del arquitecto Juan Bautista Pérez Castiel[132]. Desaparecieron en la devastación de 1936.

La segunda fue labrada, entre 1696 y 1697, por Prudencio Marín (*1634? - 1704) y Vicent Gomis (1660-1701). El 5 de junio de 1696, Vicent Rovira (1679-1706), mayoral primero del Colegio de Plateros, recibe una libra, diez sueldos por pesar la plata que se ha entregado a Marín y Gomis para hacer la nueva lámpara[133]. En enero del año siguiente la obra ya estaba acabada, pues Vicent Benet (1665-1725), el siguiente mayoral primero del Colegio de Plateros, pesa y toca la lámpara del Altar Mayor *colateral a la que féu lo romano*[134]. De la lámpara de Marín y Gomis, por el momento, sólo conocemos estas escasas noticias.

Por lo que hemos expuesto, el XVII supone una centuria de cierto dinamismo en el tesoro de la Metropolitana valentina, aunque no sea comparable a los siglos XV y XVI, cuando se labraron la *Custodia Procesional* y el segundo *Retablo Mayor*. No obstante, y de modo paulatino, vamos conociendo a los plateros que trabajaron para el cabildo durante el Seiscientos y, al mismo tiempo, muchas de las obras que realizaron. Estas, la mayoría desaparecidas, indican que la actividad desarrollada en la catedral era constante. Tampoco hay que olvidar, a tenor de lo referido, que la catedral de Valencia acogía a plateros de gran prestigio y pericia profesional. Sólo la perseverante consulta documental permitirá acrecentar nuestros conocimientos al respecto.

132 E. TORMO, ob. cit., p. 91.

133 A. C. V. Sig. 1402. *Fabrica 1696 en 1697*. ff. 36 y 47vº.

134 A. C. V. Sig. 1402. *Fabrica 1696 en 1697*. ff. 38vº. y 60vº. Cobra también una libra y diez sueldos. De esta obra da cuenta J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 156, pero datándola en 1666.

Una custodia de Juan Antonio Domínguez en Miguelturra (Ciudad Real)

JUAN CRESPO CÁRDENAS
Universidad de Castilla-La Mancha

Hasta nuestros días pocas noticias se conocían acerca de la platería en Ciudad Real. Prácticamente desde Ramírez de Arellano[1] y Bernardo Portuondo[2], no ha habido aportaciones significativas al estudio de este campo. Sin embargo, una vez examinadas por nuestra parte, las piezas de plata de esta provincia y realizadas algunas investigaciones en periodo de publicación[3], debemos señalar que en la olvidada Ciudad Real, el panorama es alentador, tanto por la actividad desplegada en su territorio, como por la llegada de piezas fabricadas en otros centros.

En esta ocasión, nos vamos a detener ante una magnífica obra que añadimos al catálogo del platero toledano Juan Antonio Domínguez. Se trata de la custodia procesional de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, de la villa de Miguelturra (lám. 1). Esta pieza es una de las mejores custodias del siglo XVIII que conserva nuestra provincia.

Es obra de plata fundida, relevada, recortada y dorada con adornos calados de plata en su color en base, astil y parte de las ráfagas; contrastando también el do-

---

1 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Al derredor de la Virgen del Prado*. Ciudad Real, 1914.

2 B. PORTUONDO Y LORET DE MOLA, *Catálogo Monumental Artístico-Histórico de España. Provincia de Ciudad Real*. Madrid, 1917.

3 J. CRESPO CÁRDENAS, *Plata y plateros en Ciudad Real, 1500-1625*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2005 (en prensa).



LÁMINA 1. *JUAN ANTONIO DOMINGUEZ. Custodia (1735). Parroquia Nuestra Señora de la Asunción de Miguelturra (Ciudad Real).*

rado con la figura de la Virgen y querubines, de plata en su color, en base y cerco. Mide 92'5 cm. de altura, 35 x 43 cm. el pie y 44'5 cm. de anchura en el sol. Su peso supera los 20 Kgr. Descansa sobre una peana de madera que sigue el diseño de la base. Según luego explicamos se realizó en Toledo muy probablemente en 1735.

Posee planta rectangular con salientes semicirculares a los que se adosan pequeñas figuras de querubines. La superficie convexa se ornamenta por ocho grandes gallones recubiertos por una hojarasca vegetal calada y sobre los mayores, localizados en el centro de los lados, cuatro relieves, también calados con figuras de medio cuerpo y tarjetas indicando su nombre: S,nto TOMAS, S,n JERONImo, S,n NICOLAS Đ / TOLENTINO y S,n AGVSTn. Santo Tomás de Aquino viste hábito dominico, alado como doctor angélico, con un sol sobre su pecho, y en actitud de escribir; San Jerónimo, semidesnudo como eremita y también escribiendo, girando su cabeza hacia una trompeta y el león, en el ángulo inferior izquierdo; San Nicolás de Tolentino, vestido con hábito decorado con estrellas, porta crucifijo en su mano derecha y en la contraria plato con ave; San Agustín, como obispo, con capa, mitra y báculo, escribiendo con pluma y una paloma en alto a su derecha.

Una moldura lobulada doble recubierta con la misma hojarasca anteriormente descrita y que se repetirá por toda la pieza como adorno, da paso a pequeño anillo que soporta el cuerpo achatado al que se adosan cuatro cabezas de querubines. El nudo es abierto, cobijando en su interior una figura piramidal de la Virgen de la Estrella, vestida con rico manto adornado con estrella de ocho puntas, tanto en anverso como en reverso (láms. 2 y 3), y con media luna bajo sus pies; sobre sus manos sostiene al Niño, de frente al espectador, que porta bola del mundo y bendice con la diestra; ambas imágenes se encuentran coronadas. El templete que forma el nudo, se sostiene por cuatro cartelas formadas por ángeles niños con brazos cruzados sobre el pecho, que actúan de atlantes. El vástago, avolutado en la zona inferior y ornamentado por festones vegetales, se remata por cabezas de angelotes.

El sol posee cerco decorado por querubines sobrepuestos y rodeado de haces de rayos en su color y dorados alternativamente. El viril circular se enriquece con ocho piedras, siendo rodeado por grupos de ráfagas doradas. La custodia se remata en lo alto por un grupo de cuatro niños que soportan sobre sus espaldas una pequeña cruz latina con ráfagas en vértices y perillones en extremos.

Ostenta las marcas de platero y marcador repetidamente y parcialmente frustras (lám. 4). En el cerco y marco del viril, T con O entrecruzada bajo corona imperial. En el cerco, se repite la de localidad y DIEGO/LZ.NA/30 (la N invertida) junto a NTONIO/DOMINGEZ. En las ráfagas se encuentra la primera variante del marcador: LZNA (la N invertida), esta última también se repite en el marco del viril. En la mayoría de las piezas de este marcador las primeras letras de la variante larga de su marca quedan frustras[4], como también se puede comprobar

4 J.M. PRADOS GARCÍA y J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Juan Antonio Domínguez, platero de la catedral de Toledo» en *Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza, 1982, pp. 300-301.





LÁMINAS 2 y 3. *Nudo de la custodia con la Virgen de la Estrella (anverso y reverso).*



LÁMINA 4. *Marcas de la custodia.*

aquí. Corresponden a Diego Rodríguez de Lezana que ocupó el cargo desde 1730 hasta 1751, empleando en esta pieza las dos variantes conocidas de su marca. La de artífice pertenece a Juan Antonio Domínguez. Se observan varias buriladas, sobre todo en las medallas de la base.

La vida y obra de Juan Antonio Domínguez ha sido objeto de una profunda investigación[5] que no vamos a reproducir; simplemente insistiremos en lo que nos parece más importante para comprender el estudio de la pieza que nos ocupa. Nació en 1681 y aprendió con Isidoro Cordero; fue aprobado como maestro en 1702 y murió en 1749; ocupando el cargo de platero de la Catedral de Toledo desde 1732. Entre los datos más importantes relacionados con la actuación de Domínguez en la cofradía de San Eloy, destacamos que fue nombrado mayordomo el 21 de julio de 1708; del mismo modo sabemos que tuvo numerosos aprendices en su obrador, destacando Faustino Antonio López Ortega y Bernardo Sánchez Niño, que llegaron a ser maestros y de los que se conservan algunas obras.

Tal y como nos cuentan los mencionados investigadores, su actividad para instituciones religiosas fue variada. En 1708 firmó el contrato para continuar las andas de la Catedral de Orihuela, en 1711 se comprometió a realizar la media puerta exterior derecha de la Catedral de Toledo. Al estar el cabildo de Orihuela contento por las andas, le encargaron en 1717 la custodia y posteriormente cuatro faroles para acompañar las andas. En 1714 ejecutó un cáliz con tapador, conservado en Yébenes. Entre 1724-1726 hizo el trono de la Virgen de la Salud que se conserva en la parroquia de Santa Leocadia de Toledo[6]. Varios años más tarde, a partir de 1729, comenzó los trabajos en el dorado de los bronces del Transparente. También realizó para la capilla de San Pedro, de la misma catedral, una lámpara según diseño de Narciso Tomé (1734-1735), ahora colocada delante del Transparente. Unos años

5 Ibidem, pp. 291-311.

6 J. NICOLAU CASTRO, «Esculturas de oro, bronce y plata, italianas y españolas de los siglos XVII, XVIII existentes en Toledo». *A.E.A.* nº 257 (1992), p. 71.

más tarde ejecutó un trono con su peana para el Santo Niño de La Guardia. Además, se conservan en la Catedral de Toledo un juego de cruz de altar y candeleros realizados en 1745[7].

Sobre los aspectos estilísticos, resaltamos el empleo de la figuración humana y angélica, que constituyen una característica fundamental en la obra de este platero, como también se puede atestiguar por la pieza que estamos presentando.

Aunque no conocemos documentación conservada en Miguelturra sobre la custodia, se conserva al menos una carta de obligación[8] que se refiere a ella: «En la villa de Miguelturra a treinta días del mes de maio de mill setecientos y treinta y cinco años parecieron los señores Joseph de Mora Zarreño y Manuel Miguel Muñoz de Massa, alcalde hordinario y alguacil mayor de esta dicha villa y dijeron que (...) se obligan a pagar y que pagarán llanamente y sín pleito alguno a la obra pia de la fábrica de la custodia de el Santísimo Sacramento que se a de azer para la Iglesia parroquial de esta villa a saber, que son doze mill treszientos setenta y seis reales que importan las cuatrozientas y quarenta fanegas de trigo que se an panadeado de dicha obra pía, siempre que se pidan a esta villa y por el licenciado fray don Nicolás Carrillo y Cabreros del ábito de Calatrava, cura rector de dicha parroquia, para la ejecución de la dicha custodia, abiendo de pasar en quenta los libramientos dados para la plata que se a comprado para ella (...)»[9].

Por lo tanto sabemos que la custodia todavía no se había realizado en 1735, pero que ya se había comprado plata para su hechura. En 1735 acabó la lámpara de San Pedro que está ante el Transparente de la Catedral de Toledo y en 1736 hizo una lámpara para la Iglesia parroquial de San Nicolás de Toledo. Entre una y otra pudo hacer la custodia de Miguelturra.

Juan Antonio Domínguez realizó dos dibujos para el proyecto de la custodia de la Catedral de Orihuela[10]. La pieza final no se ajusta exactamente a ninguno de los dos, al haberse introducido algunas modificaciones con respecto a los dibujos previos. Una de las novedades que aporta Domínguez en su segundo dibujo es un tipo de nudo abierto soportado por atlantes y cobijando una Virgen con Niño[11]. En el resultado final no aparece este nudo, pero gracias a la custodia de Miguelturra nos podemos hacer una idea de cómo habría sido. En este caso la Virgen con Niño es sustituida por la patrona de la localidad, la Virgen de la Estrella. Tanto en el dibujo como en la custodia de Miguelturra observamos varias piezas similares,

7 F. LLAMAZARES RODRIGUEZ, «Juego de crucifijo y candeleros de la misa de Corpus Christi» en *Corpus, historia de una Presencia*. Toledo, 2003, pp. 84-85.

8 Agradecemos a don Miguel Sánchez Caminero que nos facilitara la referencia de esta escritura.

9 Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real. Protocolo 484. Escribano Juan Miguel Catalán, fol. 40.

10 J. SÁNCHEZ PORTAS, «Custodia y dibujos para la catedral de Orihuela» en *La luz de las imágenes*. Orihuela, 2003, pp. 440-445.

11 J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Las custodias toledanas» en *Corpus*...ob. cit, pp. 283-284.



LÁMINA 5. *Figura de Santo Tomás de Aquino.*

como son los vástagos, con su parte inferior avolutada y la superior ornamentada por festones junto a querubines (dos en Miguelturra y uno en Orihuela). También apreciamos que la transición al nudo es distinta, en la primera desciende directamente a un dosel circular con hojas vegetales, sin embargo, la segunda, posee un cuerpo de perfil cóncavo anillado al centro. Los ángeles niños que se adosan a las tarjetas son semejantes, a diferencia de los brazos que se cruzan a la altura del pecho en la de Miguelturra, en ésta, la base del templete es lisa y circular y en el dibujo es circular pero con corola vegetal en zona inferior. La pieza de unión entre el nudo y la base es también algo distinta, en la obra que damos a conocer se reduce a un cuerpo achatado recubierto de hojarasca con caras de ángeles y en el dibujo es un cuerpo más desarrollado y decorado simplemente con las caras anteriormente mencionadas. La base y el sol son las partes que menos semejanzas presentan.

En ambas piezas vemos el tipo de ornamentación característico de Domínguez, que consistente en un ornato vegetal calado va recubriendo los distintos cuerpos de la obra, y la conjunción de querubines y amorcillos dispuestos de distinto modo. Sin embargo, la iconografía de la base de la custodia difiere en los dibujos y la pieza de Miguelturra. En esta última se representan personajes que han escrito y estudiado

sobre el culto eucarístico, como San Jerónimo o San Agustín, que además fueron doctores de la Iglesia. Un tercer doctor como Santo Tomás de Aquino (lám. 5) que se distingue por su devoción y por lo que escribió sobre el Santísimo Sacramento —himnos como el Pange Lingua—, llamándosele a veces doctor de la Eucaristía. San Nicolás de Tolentino, además de ser agustino, que no parece que tenga importancia, se le representaba muy a menudo en esta época, invocándolo contra la peste. El hecho de encontrarse en la base puede deberse al nombre del rector de la parroquia: Nicolás Carrillo.

Tanto en los dibujos previos como en el resultado final del proyecto para la custodia de Orihuela se representan los evangelistas.

Esta custodia también se asemeja a la de la iglesia parroquial de Siruela (Badajoz)[12], que pensamos que ha de ser obra del propio Domínguez[13]. Si comparamos los dos astiles podríamos decir que son prácticamente iguales. Incorpora el nudo abierto con tarjetas a las que se adosan atlantes con las manos cruzadas a la altura del pecho, igual que en Miguelturra, y en el interior del templete la figura de la Virgen que empleó Domínguez en el dibujo de Orihuela. El vástago y el cuerpo achatado que une el nudo con la base son prácticamente idénticos en las dos piezas. La moldura que remata la base y da paso al astil presenta algunas diferencias, en una es lobulada y en la otra se compone de una plataforma rectangular con vértices achatados, sobre la que descansa un cuerpo adaptado a su base. La decoración es similar, se compone de hojarasca calada vegetal de plata en su color recubriendo toda la pieza y contrastando con la plata dorada del cuerpo de la custodia.

Como hemos comentado anteriormente, uno de los aprendices que tuvo Domínguez a su cargo fue Faustino Antonio López Ortega que ejecutó en el tercer cuarto del siglo XVIII, la custodia de Villaseca de la Sagra[14]. Esta custodia queda lejana a los modelos innovadores de su maestro, aunque todavía tiene reminiscencias de Domínguez, como son las cabezas de querubines en su color del cerco y marco del viril.

---

12 P. MOGOLLÓN CANO-CORTES, «Custodia» en *Corpus*... ob. cit, pp. 366-367.

13 Así lo piensa también el profesor Cruz Valdovinos, según nos ha manifestado por escrito.

14 F.J. MONTALVO MARTÍN, «Custodia» en *Corpus*... ob. cit, pp. 158-159.

Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la corte)

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense

A través de los artículos de Vilar Ramírez y del libro de Rivas Carmona conocemos que el famoso médico don Diego Mateo Zapata costeó las obras de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari de Murcia, en la que había sido bautizado, entre 1736 y 1743, lo que recuerda una lápida ubicada en el exterior del templo. También hacen referencia a dos baúles enviados desde Madrid en 1732 con valiosas alhajas, entre ellas una custodia y un terno. Ahora podemos precisar y ampliar la noticia de aquella espléndida donación.

El extraordinario libro de José Pardo Tomás, recientemente aparecido, traza una completa semblanza de la singular figura. Por eso aquí nos limitaremos a recoger los hechos principales de su vida de manera sucinta. Nació en Murcia en 1664, estudió artes en Valencia y medicina en Alcalá, llegó a Madrid hacia 1686 y fue practicante en el Hospital general. Durante la última gran persecución contra el criptojudaismo fue detenido por el Tribunal del Santo Oficio en 1691 y liberado al cabo de un año. Se mostró como médico de pensamiento tradicional, pues tras el rechazo del Protomedicato a que accediera al título de doctor a pesar de ser fundador de la Regia Sociedad Médica de Sevilla, aparece desde 1701 como un destacado renovador en sus numerosas e importantes publicaciones. De nuevo fue detenido por la Inquisición en 1721, encarcelado, sometido a tormento en dos ocasiones en 1724 y condenado

públicamente en el auto de fe de 14 de enero de 1725 en Cuenca; se cumplió la pena de incautación de sus bienes —excluyendo los libros a su petición—, pero no la de diez años de destierro. En 1726 ya se hallaba en la Corte; el Rey desoyó la petición del Tribunal del Protomedicato para que se le prohibiera ejercer la medicina, escuchando sin duda a la recomendación de nobles, eclesiásticos y burócratas a quienes Zapata asistía. Fue médico de cabecera de los duques de Medinaceli y de otros grandes personajes, atendiendo además a los partos de distinguidas damas. El ejercicio de su profesión y ciertas actividades de prestamista le proporcionaron, otra vez después de 1725, una notable fortuna. Murió en Madrid en 1745.

Sin dudar de la sinceridad de su fe católica, tampoco se oculta que el ánimo de hacer olvidar la infamia de su condena hubo de contribuir a su patrocinio de las obras de San Nicolás. En la lápida, datada en 1738, que se colocó junto al retablo mayor en el lugar destinado a su entierro, además de indicar que había costeado la fábrica del templo y su retablo y la renta del curato, se señala que lo había «dotado de preciosas alhajas y ornamentos». Precisamente en este trabajo damos a conocer la escritura de donación de tales alhajas y ornamentos, que adelanta en cinco años la relación benefactora de Zapata con la iglesia de San Nicolás.

El 11 de diciembre de 1731, el doctor don Diego Mateo Zapata firmó en Madrid una escritura de donación de piezas de plata y ornamentos litúrgicos para el culto divino en la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari de la ciudad de Murcia. En el documento se menciona cada una de las piezas con indicación de materiales y precios; además, se adjuntan las correspondientes tasaciones —a las que luego nos referiremos— donde se pormenorizan todos los detalles; a continuación también se recoge cada una de las piezas de los ornamentos, como mencionaremos.

La entrega se hace «por mi deboción y en reconocimiento de haver sido bautizado» en dicha iglesia. Se dispone que las alhajas se usaran en las funciones solemnes acostumbradas y se cita las de san Nicolás, el santo Cristo del Amparo, san Cayetano, la novena de san Nicolás y en alguna «fiesta votiva que se pueda ofrecer», pero no en otras funciones. Además se impone que no pudieran salir de la iglesia, a excepción del portaviático para la Comunión de los enfermos. La obligación de custodia corría a cargo del señor cura y su teniente, que guardarían cada una de las dos llaves que abría cada arca en que se remitían las piezas. Como es lógico, no se podían enajenar, trocar ni reducirse a otras aunque fueran más valiosas. De la entrega se recogerían dos recibos: uno para el donante y otro para dar con la escritura al señor obispo de Murcia; además se anotarían escritura y recibo en el libro de visitas de la iglesia.

Los testigos de la escritura de donación fueron don Francisco Castejón del Consejo real y secretario de la Cámara y Estado de Castilla de Gracia y Justicia —que ya es citado como su amigo durante la causa de 1721—, don Iñigo de Torres y Oliverio del Consejo real y secretario de la Junta de la Caballería del Reino y oficial mayor de la secretaría del Despacho Universal, y don Bernardo de la Fuente, presbítero.

Nos referimos a continuación a cada uno de los objetos donados.

1) Custodia. De plata, en parte dorada, con el sol —ráfagas, viril y araceli— de oro como otras piezas pequeñas, numerosas piedras preciosas —diamantes, esmeraldas rubíes, zafiros, crisólitas—, y perlas. Con la hechura se tasó en 4070 ducados de plata —oro, piedras y perlas— y 520 ducados de plata —plata, su dorado y hechura—.

El pie era aovado; sobre una basa dos ángeles, con hojas de oro esmaltadas de verde y espigas de oro respectivamente, y dos cabezas de serafines; otro ángel con espigas de oro en la mano sostenía el sol. El viril tenía cabezas de serafines, racimos y espigas y dos ángeles a los lados. El remate era una cruz.

2) Caja. De oro, con guarnición de plata blanca en la tapa compuesta de hojas y en medio una rosa de diamantes y rubíes. Era redonda, con división dentro y remate de cruz. Se tasó en 600 ducados de plata.

3) Atriles (par). Con seis chapas corredoras, cuatro bolas por pie con cuatro serafines.

4) Cruz. Con pie triángulo, bolla y un santo Cristo dorado con inri, huesos y muerte y remates blancos.

5) Platillo de vinajeras y campanilla

6) Marcos (tres) con serafines y remates para las palabras de la Consagración, lavabo y último Evangelio.

7) Cáliz. Plata dorada y copa y cuatro «atributos» en el pie de oro. Con pie de «cees», esto es ondulado, banquillo, basa, bolla y sobrecopa, cincelado de hojas y cartones. Con patena y cucharita de oro.

8) Caja para hostias. Redonda, con su tapa.

9) Figuras a lo turco (dos). Con dos cornucopias en las manos, con arandelas y mecheros y sus peanas ochavadas, cinceladas de hojas y estrías, con cuatro conchitas por pies en cada una.

10) Abrazaderas de dos misales de media cámara y de epístolas y evangelios.

Todas las piezas de plata pesaron, excepto las abrazaderas, 64 marcos, 7 onzas y 2 ½ ochavas (casi 15 kgr.), lo que valía 10.390 reales de vellón. La hechura se estimó a 63 reales de vellón el marco, incluyendo el dorado del cáliz, del Cristo y de las demás piezas de la cruz, o sea 4.090 reales. El peso de las piezas de oro —copa, patena, cucharita— se hizo aparte: un marco, seis onzas y una ochava, de lo que rebajó tres ochavas del tornillo y chapa que eran de plata. Es de lamentar que no se indique el valor del oro, pero en la escritura se señala que la hechura se estimó también en 63 reales de vellón cada marco (algo más de 85 reales).

Aunque desconozcamos el valor del oro en las piezas de plata, la cifra es de gran importancia: 5.190 ducados de plata (custodia y caja) y 14.565 reales de plata de vellón (objetos de plata).

Las descripciones que se hacen en las tasaciones son muy escuetas, pero permiten emitir algunos comentarios. En primer lugar, es destacable que dos obras sean de oro —la custodia y la caja portaviático—, pues en cualquier época y territorio es muy raro que se fabriquen en metal tan caro tales piezas. Pero es significativo y

lógico que sean precisamente los dos objetos en los que se va a depositar la Sagrada Forma; por eso mismo hay que resaltar que también se hicieron de oro la copa del cáliz y la patena: en la primera iba a estar la Sangre de Cristo y sobre la segunda se coloca la Hostia. Lo usual es que las piezas o partes de pieza —interior de la copa de los cálices, por ejemplo— que van a tocar con las Especies consagradas se hagan en plata pero dorada.

La custodia tenía planta aovada. Si bien en el siglo XVIII se fabrican todavía algunas con pie redondo, lo usual es aquello. La presencia de los dos ángeles, con hojas de vid y espigas que son símbolos eucarísticos, es muy rara, aunque conocemos un par de custodias también de oro labradas en Madrid a fines del siglo XVII en que aparecen. Excepcional para la fecha es que un ángel sirva de astil sosteniendo el sol; más tarde no será raro encontrarlo en platerías peninsulares (Salamanca, Córdoba...), insulares (Canarias) o hispanoamericanas. Naturalmente, el adorno con casi un par de centenares de diamantes y otro de distintas piedras preciosas además de perlas, colocadas sobre todo en el viril, no admite parangón entre lo conocido ni entre lo documentado.

El portaviático tenía estructura simple de caja cilíndrica, pero con una división interior que no hemos visto en este tipo de piezas, y con especial riqueza en el adorno de la tapa.

Las piezas de plata se relacionan especialmente con la celebración de la Santa Misa. El cáliz con pie ondulado es propio de la época, aunque, como sucedía con las custodias, todavía se hacían de pie redondo. Conviene anotar que a la peana inferior se denomina banquillo y al pie por encima basa; la bolla es el nudo y, según es usual en piezas ricas, llevaba sobrecopa o rosa adornada sin figuración; en el pie, los «atributos» son, seguramente, símbolos eucarísticos o de Pasión. Iba acompañado, como se dijo, de patena y cucharita que, en sentido estricto, corresponde al juego de vinajeras, del que no se hace descripción alguna. Otras piezas eran para colocar sobre el altar. La cruz con pie de tres caras y nudo es modelo común, como lo es que lleve la figura de Cristo. Los marcos para los textos litúrgicos —luego vulgarmente llamados sacras por «palabras sacras»— no llevaban sino molduras y serafines, pero importa mucho como pieza tipológicamente, porque hasta entonces sólo se conocían las palabras de la Consagración y es más tarde cuando empiezan a fabricarse las tres sacras que de cualquier manera nunca fueron objetos comunes en la mayoría de las iglesias. Lo mismo sucede con los atriles y más todavía por ser pareja, pues es muy raro que existieran si no era en catedrales y grandes templos. No sabemos interpretar qué significa que las chapas fueran corredoras, y no consta siquiera si eran de obra recortada o de superficie relevada. Los cierres o abrazaderas de los libros son ejemplares muy tempranos en comparación con los conocidos.

El hostiario para guardar las formas antes de ser consagradas era pieza también poco común en plata pues, al guardarse en la sacristía y no usarse ni en el altar ni guardarse en el sagrario, se hacían de bronce o latón.

Si, como vamos señalando, casi todas las piezas tienen algo extraordinario, la culminación está en las figuras de turcos con cornucopias en las manos que servirían como candeleros. Aunque en inventarios de finales del siglo XVII se menciona alguna vez cornucopias como pieza de iluminación, no conocemos nada semejante o parecido con figuras. Parece como si se tratara de objetos domésticos más que de uso litúrgico, y sorprende la aparición de exóticos turcos antes de que lo chinesco se pusiera de moda en el arte europeo.

Es de lamentar que ni en la escritura ni en los documentos de tasación se mencione el nombre de los artífices de las piezas que serían seguramente dos, un platero de oro y otro de plata. Sí aparecen, como es obligado, el nombre de los tasadores y a ellos vamos a prestar atención, no solo porque cabe proporcionar algunas noticias sobre su vida y actividad, sino también porque nos hallamos en unas fechas en las que sucedieron algunos acontecimientos de importancia en el ámbito de tal oficio.

Indicaremos previamente que la tasación de las dos piezas de oro la firmaron Santiago Sánchez como tasador de las reales joyas del Rey, y Tomás Muñoz, tasador de las reales joyas de cámara de la Reina, el 12 de octubre de 1731. Y las tres de las restantes piezas —peso de la plata, valor de la hechura y peso del oro— Manuel de Nieva, que firma sin señalar su título, el 21 de noviembre de dicho año. Podría deducirse que el segundo grupo de objetos se terminó un mes después que la custodia y la caja portaviático, pero no es seguro.

Comenzaremos por Juan Muñoz, que no intervino en la tasación de las piezas de Zapata, porque hacía unos meses que había fallecido, pero que fue el antecesor de Tomás Muñoz; también es probable que marcara las obras poco antes de morir.

El platero Juan Muñoz nació en 1645 e ingresó en la Congregación de San Eloy como platero de oro en 1694; ocupó el oficio de sacristán en 1697-1698, fue elegido mayordomo en 1698 y pasó, como estaba regulado, a aprobador por el bienio 1699-1701, además de ser tesorero de las memorias a favor de huérfanas, de que era patrona la Congregación, desde 1699. Fue marcador de la villa de Madrid desde 1695 hasta 1715 (si bien parece que Pedro de Párraga le acompañó al menos en 1711), quizá en 1716 (aunque figura Juan López de Sopuerta), probablemente de 1717 a 1726, y con certeza desde este último año hasta su muerte que aconteció en enero o febrero de 1731; la última variante de su marca superponía 1729 a su apellido y con ésa debió marcar alguna o algunas de las piezas de Zapata. Al menos desde 1717 se titulaba tasador de las reales joyas de cámara de la Reina. Aunque no poseemos la documentación pertinente, es incontestable que a Juan Muñoz le sucedió como tasador Tomás Muñoz, seguramente su hijo (en el oficio de marcador de la villa, en cambio, lo hizo Manuel de Nieva a quien luego nos referimos).

Apenas tenemos noticias de Tomás Muñoz. No consta su aprobación como maestro, aunque fue mayordomo de la Congregación de San Eloy en 1724 y aprobador el bienio 1725-27 como platero de oro. Asistió a la reunión del cabildo el 13 de mayo de 1737, pero no a la junta general de 22 de enero de 1740, porque ya

había muerto. Su viuda cobraba en 1752 de las ayudas a pobres de los fondos de la Congregación.

Santiago Sánchez ocupó la mayordomía como platero de oro de la Hermandad de Mancebos plateros en 1715, cuyo desempeño durante un año eximía de realizar el examen para la aprobación como maestro.

En la junta de la Congregación de 26 de diciembre de 1722 se vio su memorial, exponiendo que aprendido geometría y matemáticas y practicado en casa de «su señor Juan Muñoz», en compañía de Dionisio de Mosquera, la facultad de tasar joyas y piedras preciosas. Pedía licencia para ponerse a tasar por haber fallecido José Ximenez. La junta le respondió que fuese a casa de Alberto de Aranda (que era contraste y tasador, de quien luego nos ocupamos). Además había de ceder su derecho Antonio Cardeña, que tenía la primera vacante que se produjera. Ante la junta de 29 de marzo de 1723 presentó Sánchez certificación de Aranda, Muñoz y Mosquera, de la que resultaba que había asistido con ellos más de los dos años ordenados; Cárdena había cedido su derecho porque estaba entonces ocupado al servicio del Rey. Por tanto, se le dio la licencia para que pudiera actuar como tasador. De paso indicaremos que a Mosquera, que solicitó la licencia el 26 de diciembre de 1716, se le concedió con la condición de demostrar su asistencia durante seis meses con uno de los tasadores antiguos (se señala que eran Muñoz y Aranda), lo que certificaron el 27 de marzo de 1717, porque sin duda ya había estado algunos meses con anterioridad.

F. A. Martín mencionó que fue nombrado tasador de joyas de la real Casa el 12 de noviembre de 1728, y con ese título figura en el documento que estudiamos. Es significativo que fuera elegido mayordomo de la Congregación de San Eloy el 24 de junio de 1732, teniendo por compañero en la facultad de plata a Manuel de Nieva, que era marcador de Villa, porque los dos desempeñaban cargos oficiales. Tres días más tarde, la corporación le nombró como apoderado para el pleito que se seguía sobre la propiedad del frontal de plata de San Eloy, ubicado en la iglesia parroquial de San Salvador, donde tenía su sede la Congregación. Como era preceptivo, fue aprobador el bienio siguiente, 1733-1735, y también contador de 1734 a 1745. El 22 de marzo de 1745, los diputados —quienes ocupaban cargos corporativos— le eligieron como representante en el grave conflicto que se suscitó en el seno de la Congregación con otros plateros miembros. Asistió con relativa normalidad a juntas generales —1737, 1740, 1744, 1746—, pero no a la del 13 de octubre en que se produjo la conciliación. Figura en las relaciones de los contribuyentes por la alcabala con cantidades importantes hasta el reparto por el septenio 1753-1759, pero ya había muerto para entonces. Hubo de fallecer en 1755; así se deduce de la documentación de la alcabala y de que Eusebio Rodríguez, que pretendía ser tasador, presentó un memorial a la Congregación el 15 de junio de 1756 con certificación favorable de estar instruido en geometría emitida «por un padre jesuita» y otra de José Serrano, a quien la corporación le había remitido para practicar el 28 de mayo de 1755 y que era «el único tasador entonces».

Queda referirnos a Manuel de Nieva. Fue elegido a suertes mayordomo de plata de la Hermandad de Mancebos en 1700; había ingresado el año precedente en la Congregación de San Eloy, lo que no era común al ser todavía mancebo. Como ya hemos advertido, al ocupar el oficio de mayordomo quedaba eximido de realizar el examen, cuya aprobación habilitaba para ser maestro y ejercer el arte con independencia.

El 4 de enero de 1731 se vio en la junta de la Congregación un memorial suyo y de Francisco Beltrán de la Cueva pidiendo que se les reconociera como tasadores. La Congregación los dispensó de los dos años que exigían de prácticas y, aunque no había más que una plaza vacante, determinaron, sin que sirviera de precedentes, nombrar a los dos «por la vejez de los antiguos que no dan abasto». Se referían a Alberto de Aranda y a Juan Muñoz, Sánchez como tasador real estaría muy ocupado, aunque no era viejo y no sabemos qué sucedería con Mosquera que tampoco tenía mucha edad, pero quizá había muerto. Imponían a los nuevos tasadores la obligación de admitir a todos los que la Congregación enviase a practicar a su casa, porque se había negado a algunos; no se cita ni a los tasadores ni a los aspirantes rechazados. Nieva presentó certificado de haber practicado en casa de Aranda, y Beltrán de haber estado con Muñoz desde el 9 de octubre de 1730; o sea, casi los tres meses. El 5 de enero de 1731 firmaron los dos aspirantes aceptando las condiciones impuestas.

Por otra parte, el 6 de marzo de 1731, Nieva fue nombrado marcador de Villa, sucediendo a Juan Muñoz, según hemos dicho ya. También hemos indicado que fue elegido mayordomo con el tasador Santiago Sánchez en 1732, pero no llegó a terminar el periodo anual preceptivo, pues murió a finales del año. En la Congregación se dio la noticia en la junta de 4 de enero de 1733, en la que se eligió a Baltasar de Salazar para sustituirle en la mayordomía. Su hijo Félix Leonardo —que sería marcador de villa en 1754— manifestó que su padre no había dejado bienes para suplir los gastos de la mayordomía.

Conviene que nos ocupemos ahora del citado Alberto de Aranda porque, sin embargo de no haber actuado en la tasación de las piezas donadas por Zapata, lo mismo que sucedió con Juan Muñoz, las noticias que damos a conocer sobre él y tras su muerte servirán para completar el estudio de la figura del tasador en la época.

Alberto de Aranda ingresó en la Hermandad de Mancebos plateros antes de 1676 y fue mayordomo por la facultad de plata en 1678; sin embargo, realizó el examen y recibió la aprobación como maestro el 11 de junio de 1685. Fue elegido mayordomo de la Congregación de San Eloy en 1693, aprobador en 1694-1696, sacristán en 1697-1698 y tesorero de misas desde 1699 hasta su muerte. Además fue nombrado contraste de corte quizá en 1694, en todo caso ya lo era en 1700 y Felipe V en 1716 le designó a perpetuidad, por lo que ocupó el oficio hasta su muerte a finales de marzo de 1733. No sabemos cuándo y cómo fue nombrado tasador, pero como tal aparece en 1700 cuando se hace inventario y tasación de los bienes del fallecido Carlos II.

Poco después de morir Aranda, el 25 de mayo de 1733, la Congregación de San Eloy tomó una importante determinación a propósito de los tasadores. Se acordó que desde entonces quien quisiera obtener licencia para ser tasador debía presentar un certificado de estar suficiente en aritmética y geometría y otro de haber practicado con dos tasadores. La exigencia de los conocimientos de aritmética y geometría debía hacerse con evidente laxitud y ahora se pedía un certificado. La práctica durante dos años en casa de plateros que ejercían como tasadores, según se ha indicado en los casos de Sánchez y Nieva y Beltrán, ya estaba en vigor anteriormente, pero quizá tampoco se exigió siempre con rigidez. Desconocemos qué norma o acuerdo corporativo estableció limitación en el número de licencias a otorgar para poder ejercer como tasador, pero existía y también el derecho a ocupar la vacante cuando se produjera. Cuando en 1723 Sánchez pasó al lugar de Ximenez fallecido, parece que eran cuatro los tasadores: Aranda, Muñoz, Mosquera y el citado Sánchez. En 1731 cuando lo solicitan Nieva y Beltrán vivían Aranda, Muñoz y Sánchez; se dice que había sólo una vacante que quizá era la de Mosquera si había fallecido, por lo que de nuevo se comprueba que eran cuatro. Pero al conceder licencia a los dos aspirantes, el número se elevó a cinco y, si bien se resaltaba que no debía servir de precedente, como señalaremos a continuación el ejemplar volvió a repetirse antes de tres años.

Después del acuerdo corporativo citado, en la junta de 15 de diciembre de 1733 se concedió licencia a Lorenzo López de Sopuerta y a José Serrano, que habían entregado sendos memoriales solicitándola. Presentaron el certificado de geometría y aritmética de dos jesuitas «maestros de matemática». Respecto a la práctica, Serrano había estado con Manuel de Nieva y al morir pasó con Beltrán de la Cueva, que fue el marcador de villa sucesor de Juan López de Sopuerta de 1742 a 1754. Lorenzo —pariente de Juan, que fue marcador de villa en 1716, de corte en 1726 a 1731 y otra vez de villa de 1733 a diciembre de 1742 en que murió— debió haber practicado con Nieva y luego con Santiago Sánchez, aunque no se menciona expresamente. Por tanto, a finales de 1733 seguía habiendo cinco tasadores, dos reales —Sánchez y Muñoz— y otros tres: Beltrán, Serrano y López de Sopuerta. Obsérvese que varios tasadores fueron marcadores —Juan Muñoz, Manuel de Nieva, Beltrán de la Cueva, entre los que hemos citado aquí— y, naturalmente, contrastes, —oficio que muchas veces iba unido al de marcador, con el que se fundiría finalmente— para el que los conocimientos de tasador eran imprescindibles.

Todavía el 26 de diciembre de 1733 pidieron licencia como tasadores ante la junta corporativa los plateros Bernardino Cardeña y José Julián, pero se les contestó que esperaran a que hubiera vacantes.

Para terminar con el tema de los tasadores, deseamos hacer una referencia a los tasadores de pintura. Como ha sucedido ante otras cuestiones, los plateros tomaron la delantera entre las distintas clases de artífices, aunque en la actualidad se tiende siempre a pensar que fueron los pintores los que abrieron los caminos respecto a cualquier asunto conflictivo.

A comienzos del siglo XVIII, la tasación de pinturas se ejercía libremente, pero en abril de 1724, el fiscal del Consejo de Castilla solicitó que se nombrara a uno o dos expertos, pues por falta de práctica e inteligencia, se producían muchos errores y salían obras de calidad del país. Hubo informes de Teodoro Ardemans, maestro mayor de obras reales y pintor de cámara, que se mostraba de acuerdo y pedía además que se nombrara a seis maestros de obras para las tasaciones en ese ámbito, y de Antonio Palomino, también pintor de cámara, que proponía se nombrara a pintores del Rey. En mayo, el Consejo de Castilla nombró a Palomino y a Juan de Miranda como tasadores de pintura y a Ardemans, Gabriel Valenciano, Pedro de Ribera, Francisco Ruiz, Andrés Esteva y José de Sierra, maestros de obras y alarifes, para que ejecutaran las tasaciones de obras, prohibiendo que ningún otro lo hiciera. En junio de 1724, veintiún pintores, ocho de ellos pintores reales, otorgaron poder para oponerse a la real providencia que prohibía efectuar tasaciones libremente. En diciembre se nombró tasadores a seis de los pintores reales y a otros dos pintores entre los que otorgaron el poder. Palomino y Miranda se opusieron, pero el auto del Consejo se confirmó en marzo de 1725. Al morir Palomino en 1726, solicitaron su plaza Juan Bautista Simón, Toribio Álvarez y Pedro de Peralta; tras examinar informes de Isidro Francisco de Ribera y Jerónimo Ezquerra en marzo de 1728, el Consejo nombró al último citado. Sabemos también, por Sánchez Portillo, que a la muerte de Ezquerra pidió en 1733 ser tasador Francisco Zorrilla, que presentó certificados del abad de San Martín y del ministro de los trinitarios descalzos para cuyos conventos había pintado; Zorrilla recibió el nombramiento el 25 de febrero de 1733.

No cabe duda de que los plateros tenían regulado con mayor precisión y rigor el nombramiento de tasadores —exigiendo certificaciones de conocimientos matemáticos y de larga práctica— y, lo que es muy importante, la corporación de plateros otorgaba licencias con independencia, mientras que los pintores recibían el nombramiento del Consejo de Castilla, pues no disponían de una organización propia.

Hemos advertido al comienzo que el doctor Zapata también donó importantes ornamentos litúrgicos. Era un terno completo en tela de oro, perfiles encarnados y fondo blanco: casulla, dalmáticas, capa pluvial, frontal, paños de púlpito y facistol, bolsa de corporales y cubrecáliz de otra tela; además, tres albas con sus tres amitos, corporales, manteles de altar y purificadores, de Cambray y con encajes. El terno fue ejecutado «en el telar de la nueba fábrica de Alfonso Medrano». En realidad, la fábrica venía funcionando en Toledo desde veinte años antes; tuvo una importancia primordial. Conocemos numerosas piezas de los Medranos entre 1713 y 1736: de Severino (Toledo), José (Pamplona) y Alfonso (Pamplona, El Escorial y Cádiz). Pero su estudio queda para otra ocasión, pues es asunto distinto de la platería que es a lo que se dedica este libro.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes manuscritas

Archivo del Colegio de San Eloy de Madrid. Libro de Aprobaciones 1625-1724. Libro de Acuerdos 1695-1745. Libro de Mancebos 1590-1778.
A.H.P.M., escr. Juan Arroyo de Arellano, prot. 13.923, f. 2069-2074v
A.H.N., Consejos. 4000/12. Tasadores de pintura.

Fuentes impresas

Juan Bautista VILAR MARTÍNEZ, «El Dr. Diego Mateo Zapata (1664-1745). Medicina y judaísmo en la España moderna», *Murgetana* nº 34 (1970), 5-44 y «Zapata y San Nicolás de Murcia», *Murgetana* nº 37 (1971), 47-73,
Jesús RIVAS CARMONA, *La parroquia de San Nicolás de Murcia*, Murcia 1995 (Asociación para el estudio, defensa y conservación del patrimonio cultural de la región de Murcia).
José PARDO TOMÁS, *El médico en la palestra. Diego Mateo Zapata (1664-1745) y la ciencia moderna en España*, Valladolid 2004 (Junta de Castilla y León).
Paloma SÁNCHEZ PORTILLO, *El pintor Francisco Zorrilla y Luna* (tesis de licenciatura inédita), U.C.M.

DOCUMENTACIÓN

Donación de diferentes alajas. El doctor don Diego Matheo Zapata a la yglesia parroquial de San Nicolás de Bari de la ziudad de Murzia. Diziembre 11 de 1731.

Don Diego Matheo Zapata, doctor de Medicina, vecino de esta corte y villa de Madrid y natural de la ziudad de Murzia digo: Que haviendo sido mi voluntad hazer ciertas alajas de oro y plata y ornamentos para que en la forma que aquí yrá expresado, sirvan al culto divino en la yglesia parroquial de San Nicoláss de Bari de la ciudad de Murcia, donde fui bautizado, tengo echas y dispuestas a este fin las que contienen dos tasaziones, la una ejecutada y firmada por Santiago Sánchez, tassador de joyas del Rey nuestro señor, y por Thomás Muñoz, tasador de las reales joyas de Cámara de la Reyna nuestra señora, en doze de octubre de este presente año, de una custodia de plata con diferentes piezas de oro, diamantes, esmeraldas y otras piedras preciosas, perlas y aljófar, y una caxa de oro redonda guarnezida también de diamantes y rubíes, tasado todo con la echura en zinco mill ciento y nobenta ducados de plata; y la otra por Manuel de Nieba, contraste en esta Corte, en veinte y vno de nobiembre próximo pasado de dos atriles y otras alajas de plata, que todo pessa quinientas y diez y nuebe onzas y dos ochabas y media; y también una copa de cáliz, patena y cuchara de oro, que pesa catorce onzas y una ochaba rebajando el tornillo y chapeta que es de plata, regulada la echura de uno y otro a sessenta y

tres reales de vellón el marco, como más por menor consta de las dichas tasaciones en que están expresadas todas las alajas que corresponden, que originales entrega al pressente escrivano, para que aquí las inserte e incorpore, e yo, el infraescripto, lo hize, assí que su tenor es el siguiente.

Aquí las tassas

Prosigue: Y asimismo tengo echo vn terno completo en todo de tela de oro, perfiles encarnados, fondo blanco, fabricado en Toledo, cada pieza executada en el telar de la nueba fábrica de Alfonso Medrano, que es de singular primor, assí por la labor como por lo especial de la materia; que se compone de casulla, dalmática, capa plubial, frontal, paños de púlpito y fazistol, bolsa de corporales y cubrecáliz muy primoroso, aunque no es de la misma tela del terno, tres albas con sus tres amitos, corporales, manteles de altar y purificadores todos de Cambray con encajes correspondientes en la labor y primor, dos misales de media cámara y epístolas y ebangelios, todos primorosamente encuadernados con sus abrazaderas de plata, que esto me ha costado treinta y dos mill quatrocientos y veinte y siete reales de vellón.

Y todas las alajas que se contienen en las tassas aquí insertas y el terno y demás que va expresado como mío propio, lo doy enteramente a la dicha yglesia parroquial de San Nicolás de Bari de la referida ciudad de Murzia, por mi deboción y en reconocimiento de haver sido bautizado en ella, para que las tenga y use de ellas en las funciones solemnes que tiene de constumbre celebrar anualmente, como son las del glorioso san Nicolás de Bari, el Santo Christo del Amparo, san Cayetano, la novena de dicho san Nicolás y en alguna otra fiestta votiva que se pueda ofrezer en la dicha parroquia, sin poder vsar de ellas en otras funciones que de nuebo se fomenten en la misma parroquia ni fuera, porque no han de poder salir de ella exzepto la caja de oro, que ha de permanecer para llevar siempre el biático a los enfermos; y la guarda, custodia y seguridad de todo ello ha de correr a cargo y obligación de los señores cura y su teniente que son y fueren de la dicha parroquia, en dos arcas en que lo remito, con dos cerraduras y llabes cada una para que permanezcan sin quebranto ni menoscavo alguno, teniendo cada uno su llabe. Y con la calidad y condición expresa de que en ninguna manera ni tiempo se puedan prestar ni sacar de dicha iglesia las referidas alajas ni ninguna de ellas, ni vsarlas como dicho es para función alguna más de lo que va expresado; como ni tampoco enagenarse, trocarse ni reduzirse a otra u otras alajas, aunque sean de más estimazión, ni sobre ello oyrse en juizio ni fuera de él, por ser mi expresa voluntad la permanencia de ellas. Y para que assí se obserbe, se han de tomar dos rezivos de la entrega de las dichas alajas, el vno para tenerle en mi poder, y el otro para presentarle con el traslado de este ynstrumento ante el ilustrísimo señor obispo de la dicha ziudad, su provisor; y vicario general o a quien toque, pidiéndose y suplicándose por parte de la dicha parroquia como yo lo hago desde luego, dé y conzeda zensuras prezisas contra los que lo contravinieren, intentaren o permitieren se contrabenga a ello; y asimismo se mande que de dicho ynstrumento y rezivo se ponga copia en los libros de visita

donde se ponen los vienes pertenecientes a las parrochias, para que a los tiempos que se visite la dicha yglesia se proceda al reconocimiento de si existen o no dichas alajas y se probea lo combeniente; y hasta que se hayan dado y expedido las dichas censuras y puéstose la copia en los libros, no se ha de poder vssar de las dichas alajas, porque asta tanto reserbo en mí su dominio y propiedad. Y ejecutado que sea uno y otro y no antes ni en otra forma, desde luego para entonces y para siempre jamás, me desisto, quito, aparto y desapodero y a mis herederos y subzesores del dominio, derecho y propiedad de las expresadas alajas, y de ellas hago a dicha iglesia gracia y donación puramente perfecta, e irrebocable, la que el derecho llama intervivos, con las cláusulas de insinuación, juramento y demás requisitos de derecho... en cuyo testimonio lo otorgo ante el presente escrivano en la villa de Madrid a onze días del mes de diziembre año de mill setecientos y treinta y uno, siendo testigos el señor don Francisco Castejón, del Consejo de su Majestad, su secretario de la Cámara y Estado de Castilla, de Grazia y Justicia, el señor don Iñigo de Torres y Oliverio, del Consejo de su Majestad, su secretario de la Junta de la Caballería del Reyno y ofizial mayor de la secretaría del Despacho Vniversal, y el señor don Bernardo de la Fuente, presbítero residente en esta corte, y el otorgante, a quien yo, el scrivano, doy fe conozco, lo firmó. Diego Matheo Zapata. Antte mí, Juan Arroyo de Arellano.

****

Santiago Sánchez, tasador de las joyas del Rey nuestro señor y Thomás Muñoz, tasador de las reales joyas de cámara de la Reyna nuestra señora en esta Corte, certificamos emos visto y tasado:

Una custodia de plata compuesta de un pie aobado, almenillado con quatro cartelas y encima quatro tarjetas ciceladas, vasa con dos ángeles de todo reliebe, el uno con un racimo de perlitas y aljófar con unas ojas de oro esmaltadas de verde trasparente y el otro con unas espigas de oro y dos cabezas de serafines, y otro ángel sobre dicha vassa con espigas de oro en la mano que mantiene el sol de dicha custodia compuesto de ráfagas, viril y araceli de oro con unas cabezas de serafines y cicelado de racimos y espigas con dos ángeles a los lados de todo reliebe con racimos de perlitas y aljófar, con unas ojas de oro esmaltadas de verde y cruz por remate, y en el sol, diez y seis piezas de oro compuestas de oxas y engastes y entre ellas unos cartones de plata blanca y en el viril una orla de quarenta y dos engastes de oro y en medio de la cruz una pieza de oro compuesta de ráfagas y en la vasa y pie cinco piezas de oro, las tres de ojas y las dos dos rosillas y tres engastes y en el reberso, viril y araceli de oro con unas cabezas de serafines cicelado de ojas y racimos y todo blanco y dorado y en el pie unas letras y guarnecidas dichas piezas de oro con ciento y nobenta y siete diamantes rossas y delgados, escepto uno que es fondo vrillante vajo, y con nuebe esmeraldas, cinquenta y dos rubíes, un zafiro, siete crisolicas y tres racimos de perlitas y aljófar, vn brillante vajo medio del viril

de ocho granos y tercio de área, otro rosa correspondiente avajo de nueve granos febles, dos rossas en dicho viril de a dos granos febles, doze rossas en dicho, de a grano, dos delgados en dos trechos de a dos granos y medio, uno rosa avajo de dos granos y quarto, uno rosa en la vassa de tres granos y quarto y los restantes de varios tamaños; un zafiro medio de la cruz de treinta y un granos febles, dos esmeraldas arriba de a veinte y cinco granos y quarto una con otra, dos avajo de a veinte granos febles, una de cinco granos y quatro de a tres granos, un rubí en la vasa de diez granos fuertes, tres de a dos granos, unos con otros, y los restantes de varios tamaños, una crisolica en el pie de dies quilates, dos de a nueve quilates, quatro de a quatro quilates, los diamantes y esmeraldas, rubíes, zafiro, crisolicas y perlitas con el oro de la materia y echura de dicha engastería y el oro de los aracelis y viriles, quatro mil y setenta ducados de plata, que es su valor...... 4.070=

La plata de dicha custodia, con el oro del dorado y echura de ella, quinientos y veinte ducados de plata, que es su valor 0520=

La caja de oro redonda con una división dentro y una cruz de oro y en la tapa una guarnición de plata blanca compuesta de ojas y en medio una rossa de dos orlas y guarnecido todo con ochenta y ocho diamantes delgados y rossas de varios tamaños y con veinte y nueve rubíes pequeños engastados en oro, vale todo con el oro, echura de la engastería y echura de la caja, seiscientos ducados de plata, que es todo su valor... 0600=

Suman las partidas referidas cinco mil ciento y nobenta ducados de plata 5.190= Madrid y octubre a doce de mil setecientos y treinta y un años.

Son 5.190 ducados de plata. Santiago Sánchez (rubricado). Thomás Muñoz (rubricado).

****

Pessan dos atriles de plata con seis chapas corredoras y quatro bolas por pies cada uno y con quatro serafines;. una cruz con pie triángulo, bolla y un Santo Cristo dorado con inri, güesos y muerte y remates blancos; un platillo, binajeras y campanilla; tres marcos de molduras con serafines y remates, para palabras de consagración y evangelio;. un cáliz dorado con pie de cees, banquillo y bassa, bolla y sobrecopa cicelado de ojas y cartones y los quatro atributos y la copa es de oro y ba descontada del pesso de la plata;. una caja redonda para ostias con su tapador; dos figuras a lo turco con dos cornucopias, en las manos con arandelas y mecheros y sus peanas ochabadas, ciceladas de ojas y estrías con quatro conchitas por pies, en cada una: sesenta y quatro marcos, siete onzas y dos ochabas y media que azen quinientas y diez y nueve onzas y dos ochabas y media. En el contraste, Madrid y nobiembre 21 de 1731. Manuel de Nieva (rubricado).

Balen las echuras de la plata ariba refida (sic) a razón de a sesenta y tres reales de bellón el marco, incluydo el dorado del cáliz y del Cristo y las demás piezas de la cruz. Manuel de Nieva (rubricado).

Pessa una copa de cáliz, patena y cucharita de oro vn marco, seis onzas y una ochaba que acen catorce onzas y una ochaba, abiendo rebajado tres ochabas del tornillo y chapeta que es de plata. En el contraste, Madrid y noviembre 21 de 1731. Manuel de Nieva (rubricado).

La corona procesional en Córdoba. Aproximación tipológica

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ
Universidad de Córdoba

Es de sobra conocido que, desde los primeros tiempos del cristianismo, la Virgen ha gozado siempre de especial veneración tanto por parte de los fieles como de los Santos Padres de la Iglesia. Desde fechas tempranas se le ha tributado un culto intenso y fervoroso, como correspondía a la Madre de Dios y a la Reina de los Cielos. Una de las fórmulas más utilizadas para expresar el fervor y la devoción a una determinada imagen mariana ha sido la de engalanarla con ropas de lujosos tejidos y con joyas de los más exquisitos materiales. El origen de esta práctica se remonta al periodo bizantino, donde el culto a la emperatriz se convierte en el modelo idóneo para el culto a la Theotokos.

Pendientes, collares, aderezos y sobre todo, coronas, se convierten así en un complemento imprescindible en la iconografía mariana. Como ya señalara Sanz Serrano, los primeros ejemplares son piezas de madera talladas en la propia imagen escultórica; posteriormente se convertirán en objetos independientes, realizados por lo general en materiales ricos, especialmente oro y plata[1]. Estas alhajas fueron sufragadas en unos casos por los devotos, en otros por las cofradías y hermandades que tenían como titulares a esas imágenes.

---

1 M.J. SANZ SERRANO, «La corona procesional» en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, 1996. T. II. Arte, p. 109.

En la época contemporánea la financiación de este tipo de piezas, salvo contadas excepciones, ha quedado circunscrita al ámbito de las cofradías, que son las que encargan coronas para sus imágenes titulares. A ese respecto es digno de reseñarse el considerable aumento de encargos de esta tipología que se ha producido desde el tercio final del siglo XX hasta nuestros días, coincidiendo con la renovación y auge que muchas de estas instituciones han experimentado a lo largo de esos mismos años[2].

Con este trabajo se pretende dejar constancia de la labor realizada hasta el momento en este campo por la platería cordobesa contemporánea, señalando sus caracteres y los artífices que las han realizado. No se trata pues de una relación exhaustiva, sino más bien de un acercamiento a un tema poco tratado hasta ahora, poniendo de manifiesto una de las facetas de la producción artística que se lleva a cabo actualmente en los talleres de platería de la ciudad.

LOS MODELOS PRECEDENTES

En el estado actual de la investigación, en el caso de Córdoba, no se tiene constancia de la existencia de ejemplares de coronas argénteas anteriores a la Edad Moderna; la mayoría de las representaciones marianas bajomedievales que se conocen, ya sean esculpidas o pintadas, adornan su cabeza con arreglo a dos modalidades: un tocado o una corona, en ambos casos de talla y unidos a la propia imagen. En el primero de los supuestos se trata de un adorno de tipo textil, por lo general un velo o una toca, o bien un tipo de bonete muy característico, denominado alfareme, de inspiración morisca, de uso frecuente en la sociedad española del periodo[3].

En cuanto a las coronas talladas, los modelos existentes responden al tipo conocido como *corona real*, formado por un aro, generalmente adornado con piedras finas, del que nacen remates triangulares, apiramidados o en forma de agujas. Se conocen varias imágenes cordobesas, fechadas entre el tercio final del XV y la primera mitad del XVI, que lucen en su cabeza un modelo de estas características. Entre ellas pueden citarse la Virgen de las Navas del convento de Santa Isabel de los Ángeles[4] y la Virgen con el Niño que guarda el Museo Diocesano de Bellas Artes[5]. Hay

2 Sobre la historia y el patrimonio de las cofradías de Córdoba y su provincia puede consultarse J. ARANDA DONCEL y A. VILLAR MOVELLÁN (dir.), *La Pasión de Córdoba*. Cinco tomos. Ediciones Tartessos, Córdoba, 1998.

3 A esta modalidad responden, entre otras, la Virgen del Refugio de Santa Cruz y la Virgen de la Caridad de Guadalcázar, en ambos casos se les han añadido posteriormente coronas de plata; véanse respectivamente M.D. DIAZ VAQUERO, «Una imagen mariana del siglo XV: la Virgen del Refugio de Santa Cruz». *Apotheca* nº. 6** (1986), pp. 125-130; AAVV., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba 1986, T. IV, p. 148.

4 P. ESPEJO CALATRAVA, «Imágenes de la Virgen en el convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba». *Apotheca* nº. 4 (1984), pp. 35-36.

5 M. NIETO y F. MORENO, *Córdoba 1492. Ambiente artístico y cultural*. Córdoba, 1992. p. 166.

asimismo ejemplos pictóricos, en los que la corona muestra caracteres semejantes a los descritos para las de talla; sirvan de ejemplo la Coronación de la Virgen de la parroquia de la Asunción y Ángeles de Cabra, y la Virgen con ángeles del Museo Diocesano de Bellas Artes; este mismo modelo se usó, incluso, para imágenes de santas, como puede verse en la Santa Catalina de la Catedral[6].

A partir del siglo XVII, las representaciones pictóricas nos ofrecen un modelo de corona que parece una evolución del anterior, por cuanto muestra como novedad el añadido de unas abrazaderas estrechas que nacen de la banda y convergen al centro; se trata, pues, de un modelo intermedio entre la corona real y la que se denomina imperial. A título de ejemplo pueden mencionarse la que se aprecia en una pintura anónima de la Virgen del Carmen que se guarda en la catedral cordobesa[7], o la pintada en la Coronación de la Virgen, obra de Antonio del Castillo para la iglesia del Hospital de Jesús Nazareno[8]. Un modelo de caracteres semejantes es el que puede verse en un lienzo anónimo del siglo XVII de la iglesia de San Juan de los Caballeros, donde el tipo de gorro definido por las imperiales está mejor resuelto[9].

No se sabe con certeza cuándo y cómo irrumpe en Córdoba la *corona imperial*, pero lo que sí es cierto es que corresponden al siglo XVII las primeras coronas de plata que conocemos; se componen de un aro de poca altura que soporta una banda de ancho variable, pero mayor que el de los modelos pintados, y remata con perfiles de forma irregular; ambos elementos suelen mostrarse ricamente decorados, el aro con botones ovales, rectángulos o motivos geométricos, y el cuerpo o canasto con mayor variedad de motivos, con predominio de los vegetales. De aquí nacen las bandas o imperiales, en número de cuatro, en cuya convergencia suele disponerse una cruz apoyada en un elemento prismático o esferoide. En la ornamentación de estos ejemplares abundan las ces, las cintas planas, los cabujones y las cartelas; las imperiales son estrechas, de perfiles rectos y decoración de inspiración geométrica, siendo prácticamente inexistente la ráfaga.

A este modelo se ajusta la *corona de la Virgen del Rosario* del antiguo convento dominico del Corpus Christi[10]. Se trata de una obra anónima, fechable en la primera mitad del Seiscientos; está formada por un aro adornado con alternancia de óvalos y cuadrados sobre el que se eleva un cuerpo decorado con tornapuntas y ces que enmarcan óvalos y espejos; destaca el planismo de la labra, rigurosa y pulcra. Las

6 E. PAREJA, «El arte de la Reconquista cristiana» *Historia del Arte en Andalucía*. T. III, Sevilla 1990, p. 442; M.A. RAYA RAYA, *Córdoba y su pintura religiosa (s. XIV-XVIII)*. Córdoba, 1986, p. 31; M.A. RAYA RAYA, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1988, nº 105.

7 M.A. RAYA RAYA, *Catalogo...* ob. cit., nº. 240.

8 M. NANCARROW y B. NAVARRETE, *Antonio del Castillo*. Madrid, 2004, p. 237.

9 A. VILLAR, M.T. DABRIO y M.A. RAYA, *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba 2005, p. 125.

10 En 1992 el convento del Corpus Christi se refundió con el convento de Santa María de Gracia, siendo ésta la actual denominación del mismo. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «El arte de la platería» en *El convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba (1609-1992)*. Córdoba, 1997, p. 276.

cuatro imperiales son estrechas y en la convergencia sostienen un templete cuadrado sobre el que va dispuesta una cruz lisa.

A la segunda mitad de la centuria corresponde la *corona de la Virgen del Rosario* situada en el claustro del convento de Santa Marta, igualmente sin marcas, pero de labra mucho más tosca; el aro es estrecho y liso y el cuerpo muestra grandes cartelas separadas por motivos vegetales; tiene seis imperiales en las que se repiten los motivos florales y las cartelas.

El siglo XVIII debió ser sin duda más pródigo en encargos, a tenor del mayor número de obras conservadas; mantendrá esencialmente idéntica tipología, si bien acentúa el movimiento en los perfiles de las imperiales, que se elevan a seis, y en el remate del cuerpo, abigarrando la ornamentación, en la que se da preferencia a los motivos de inspiración vegetal y aspecto naturalista. Y sobre todo, se introduce y generaliza el uso de la ráfaga. A este diseño corresponden la mayoría de las piezas conocidas, entre las que pueden citarse las *coronas de la Virgen de la Rosa* y *de la Virgen de la Aurora*, ambas en Montilla. Considerada esta última obra anónima de hacia 1710[11], es en realidad una pieza recompuesta, pues el aro y la banda responden a la estética del Seiscientos, mientras que imperiales y ráfaga se ajustan ya al Setecientos, probablemente avanzado[12]. Presenta aro liso adornado con rectángulos también lisos, banda estrecha y calada, con cintas planas enroscadas y entrelazadas que cobijan losanges y espejos alternantes. De aquí nacen seis imperiales de perfil sinuoso, formadas por tornapuntas que flanquean un perillón, ces enfrentadas rodeando un losange, para terminar en una gran margarita. Idénticos motivos se repiten en la ráfaga, de la que surgen rayos lisos, desiguales y biselados (lám. 1).

Pero indiscutiblemente, de entre toda la platería cordobesa del periodo, serán las obras salidas de las manos de Damián de Castro las que marquen las pautas tipológicas; a él se deben las bandas de perfiles irregulares, el aspecto turgente de la decoración, con fuerte presencia de motivos vegetales, la variedad en la solución de las imperiales y, sobre todo, la presencia de la rocalla, el elemento más definitorio de su estética. Así se aprecia en la *Corona con resplandor* que se guarda en el convento de Madre de Dios de Lucena, con curiosas imperiales a modo de tornapuntas, y en la *Corona de la Virgen del Rosario* de la parroquia de Santo Domingo de Cabra[13]. Al mismo maestro se debe la *Corona y resplandor* que posee María Santísima de la Pasión y Ánimas de Lucena, destacable por «la riqueza de perfiles mixtilíneos y ondulados y las magníficas cabezas de querubines»[14]. Contrastía de Bartolomé de Gálvez y Aranda luce la *Diadema de Nuestra Señora Madre de Dios en sus Triste-*

11 AA.VV., *Catálogo...* ob. cit. T. VI, p. 175.

12 Resulta difícil creer que antes de Damián de Castro, surgieran en la platería cordobesa este tipo de imperiales, siendo lo usual las de perfil recto.

13 M. NIETO y F. MORENO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 217-218.

14 J. DOBADO FERNÁNDEZ, «Lucena. Cofradía Franciscana de Pasión. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. V, p. 263.



LÁMINA 1. *ANÓNIMO. Corona de la Virgen de la Aurora (siglo XVIII). Iglesia parroquial de San Francisco Solano, Montilla (Córdoba).*

zas, fechada entre 1772 y 1776, con ancha banda decorada con temática vegetal y rayos desiguales lisos[15].

LOS APORTES DEL OCHOCIENTOS

Los diversos acontecimientos que tuvieron lugar en España a lo largo del Ochocientos no crearon un clima propicio para la realización de obras religiosas,

15 M.A. RAYA RAYA, «Muy humilde y antigua hermandad sacramental del Santísimo Cristo del Remedio de Ánimas y Nuestra Señora Madre de Dios en sus Tristezas. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. II, p. 93.

y mucho menos para la inversión de grandes sumas en objetos suntuarios dedicados a honrar a las imágenes sagradas. Las obras conocidas de esta etapa, fechables la mayoría en el tercio final del XIX, suelen ser de tamaño pequeño y no presentan rasgos específicos, salvo la distinta calidad del material y la presencia de marcas. Se aprecia en estos ejemplares la pervivencia de la estética barroca, siguiendo en general las formas y la decoración de las piezas del Setecientos; en algunos casos se ha prescindido de la ráfaga.

Como aspecto destacable cabe mencionar la aparición de diademas, generalmente empleadas para camarín, aunque no faltan ejemplos de imágenes procesionales que las llevan; suelen presentar una banda decorada con motivos vegetales de la que arrancan los rayos, por lo común lisos y biselados.

En 1856 se fecha la pequeña *corona de la Virgen del Rosario del convento de Santa María de Gracia*, marcada por José de Heredia y contrastada por Rafael de Martos; se adorna con cartelas que se repiten en las imperiales, de perfiles sinuosos[16]. La *corona de la Virgen de la Sierra* de Cabra fue realizada en 1897 por Francisco Castillo y Costi[17]; remite al tipo de corona real, con añadido de imperiales lisas, a las que se superponen hojillas y piedras preciosas, rematando con el orbe y la cruz.

Pero sin duda las mejores creaciones del periodo son la *Corona de la Virgen de los Dolores* y la *Corona de Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad*, ambas en Córdoba capital.

La *Corona de la Virgen de los Dolores* está fabricada en plata dorada y fue diseñada, en los años finales de la centuria, por el sacerdote Enrique Redel, al igual que el rostrillo, la diadema y el joyero que luce sobre el pecho[18]. Consta de dos partes bien diferenciadas: la corona propiamente dicha y la ráfaga. El aro, con sencilla y menuda decoración floral, termina en un rosario de piedras finas del que surge el cuerpo, formado por una tupida red de motivos vegetales a la que se han sobrepuesto cabezas de angelillos de plata en su color y piedras preciosas formando flores. Éstas decoran también las seis imperiales que luce, en las que también hay joyas engarzadas. La ráfaga muestra una ancha banda adornada con flores y hojas enroscadas entre las que se ven querubes; de allí nacen rayos biselados, lisos y desiguales rematados los más altos con estrellas de brillantes (lám. 2).

Por su parte, *la Corona de Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad* fue considerada en su día por Sanz Serrano como obra del tercio final del XIX, siendo

16 M.A. RAYA RAYA, «El arte de la madera» en *El convento de dominicas del Corpus Christi de Córdoba (1609-1992)*. Córdoba, 1997, p. 227.

17 AAVV., *Catálogo artístico*... ob. cit.T. II, p. 125.

18 J. ARANDA y A. VILLAR, «Real, venerable e ilustre hermandad y cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y Santísimo Cristo de la Clemencia» en *La Pasión de Córdoba*. T. II, p. 496. Se desconoce el artífice que llevó a cabo la realización material de la pieza.



LÁMINA 2. *ANÓNIMO. Corona de Nuestra Señora de los Dolores (c. 1895). Iglesia de los Dolores, Córdoba.*

su autoría anónima[19]. Muestra la obra un aro liso entre molduras sogueadas en el que se han insertado piedras semipreciosas; el gorro, tupido y de perfil troncocónico, se adorna con ces y cartelas de poco relieve. La ráfaga se articula en dos partes bien delimitadas: una banda de ondulado contorno, adornada de motivos vegetales sinuosos

19 M.J. SANZ SERRANO, «La corona procesional» ob. cit., p. 115. En los archivos de la hermandad ha quedado constancia de las sucesivas restauraciones de la pieza, efectuadas entre 1925 y 1989, ésta última hecha por Alfonso Luque, pero no hay ninguna referencia a autor, por lo que cabe la posibilidad de que no sea obra cordobesa. Cfr. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Pontificia, real, venerable e ilustre hermandad y cofradía de Nuestro Padre Jesús Caído y Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. II, p. 290.

y esquemáticos, y un ancho conjunto de rayos en los que se alternan los biselados lisos y desiguales con otros de inspiración vegetal rematados con estrellas.

LA PRODUCCIÓN CONTEMPORÁNEA

La situación de España durante buena parte de la primera mitad del siglo XX tampoco se mostró favorable a la inversión en platería sagrada. De ahí que haya que esperar hasta los inicios de la década de 1940 para que podamos asistir al verdadero apogeo de la corona procesional en Córdoba; este cambio de situación viene a coincidir con el momento de revitalización que en esos años experimentan las cofradías cordobesas, y que se ha mantenido vigente, aunque con altibajos, hasta nuestros días. Entre 1937 y 2005 se han realizado, sólo en la capital, más de cuarenta piezas, entre diademas y coronas, lo que pone de manifiesto el cambio experimentado al respecto.

En lo que se refiere al lenguaje formal, las coronas y diademas encargadas por las hermandades y cofradías cordobesas mantienen una decidida preferencia por la estética neobarroca, siendo bastante menor el interés por otros estilos del pasado[20]. Esa preferencia en el gusto viene marcada tanto por los propios artífices como por los clientes, a quienes se deben, en algunos casos, los propios diseños de las piezas que se encargan. Por lo general la fuente de inspiración más habitual son las creaciones de Damián de Castro o Bernabé García de los Reyes, por ser los artífices que mejor han expresado el concepto cordobés de barroco decorativo.

De ahí que el motivo ornamental por excelencia de la platería cordobesa contemporánea sea la rocalla, a la que veremos generalmente arropada por hojas carnosas y enroscadas, mezcladas con flores y cardinas de fuerte relieve, realizado todo con gran maestría. Todos estos motivos cubren las superficies y dan a estas creaciones una apariencia abigarrada. Completan el repertorio ornamental los motivos inspirados en la arquitectura, siendo frecuente la presencia de edículos, balaustres, columnas y sobre todo estípites; también se emplean tornapuntas, ces, gallones, espejos, cartelas de cueros recortados, contarios y ovas.

En cuanto a tipologías, predomina el modelo de corona imperial, con canastos muy desarrollados y ráfagas que presentan sobre todo gran variedad en la disposición de los rayos. Generalmente constan de dos partes, una de apretada ornamentación y otra que es la de los rayos propiamente dichos, en los que se alternan hasta tres tipos diferentes: los habituales, desiguales y biselados, los llameantes y finalmente, los calados de inspiración vegetal[21].

---

20 Así lo recogen también Díaz Roncero y Díaz Luque, señalando además el poco interés que despiertan estilos como el plateresco o el gótico; Cfr. F. DÍAZ RONCERO y F. DÍAZ LUQUE, «La orfebrería en la Semana Santa de Córdoba» en *Córdoba: Tiempo de Pasión*. Córdoba, 1991, T. I, p. 279.

21 La colocación de estos motivos vegetalizados entre los rayos lisos es un aporte de la orfebrería sevillana, y aparece por primera vez en la corona diseñada por Juan Manuel Rodríguez Ojeda para la Macarena en 1913.

Por su parte, *la diadema* suele tener forma semicircular y está hecha en plata, alpaca o metal plateado, en su color o sobredorados. Se compone de una ancha banda plana recubierta de ornamentación continua, en la que se emplean cartelas, ces y motivos vegetales de aspecto carnoso. Se cierra con una ráfaga de rayos, por lo general desiguales y biselados[22].

Entre las DIADEMAS cabe reseñar la hermosa pieza que luce la *Virgen del Señor de la Caridad*, encargada al artista **Manuel Aumente Baena** en 1944, con motivo de la bendición de la imagen[23]. Presenta una decoración continua, dispuesta a manera de ancha banda, profusamente cubierta de motivos vegetales enroscados que ofrecen un diseño naturalista, salpicados de pequeñas piedras semipreciosas. El centro se marca con una flor embutida en *ces* enfrentadas, por encima de la cual se sitúan el orbe y la cruz. La ráfaga luce haces de rayos lisos biselados, que se alternan con un motivo vegetal entre dos rayos flamígeros, rematando con una estrella.

Por esos mismos años se fechan las *dos Diademas* que posee la Virgen del Silencio de la Expiración, una de inspiración neobarroca, y otra, menos definida, en la que se mezclan haces de rayos lisos y rectos con otros calados y de líneas curvas[24]. En 1965, con motivo de la coronación canónica de Nuestra Señora de los Dolores, la hermandad encargó al artífice Rafael Peidró Dueñas la realización de una *Diadema para la Virgen*. La obra, de plata sobredorada y estética neobarroca, fue donada a la imagen por el alcalde de la ciudad, don Antonio Guzmán Reina[25].

A 1988 corresponde la *Diadema de María Santísima Madre del Redentor*, de la cofradía del Cristo de la Agonía, ubicada en la parroquia de Santa Victoria[26]; la obra, realizada en metal plateado, se encomendó a Alfonso Luque, con el fin de la imagen la llevase el día de su bendición[27]. El artista la concibió con un aro labrado del que arranca una ancha banda calada que se decora con motivos vegetales turgentes, marcando el centro con un óvalo liso. Los rayos que configuran la ráfaga son lisos, biselados y desiguales, rematados los más altos por estrellas; los rayos van separados entre sí por un motivo vegetalizado calado, a modo de pináculo; en el centro aparece la cruz, con rayos en el cuadrón y calada.

En la provincia también existen algunos modelos de interés dentro de esta tipología; entre ellos pueden citarse la *Diadema de María Santísima del Mayor Dolor*,

---

22 Como sucede con las coronas, en estos casos también se aprecia frecuentemente la inspiración en los modelos barrocos, especialmente de los salidos del taller del platero Damián de Castro.

23 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Real Hermandad y Cofradía del Señor de la Caridad. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. II, p. 311.

24 Ambos ejemplares carecen de marcas y tampoco constan en la cofradía referencias sobre la posible autoría de los mismos.

25 J. ARANDA y A. VILLAR, «Real...» ob. cit. (A. VILLAR, Patrimonio artístico), p. 498. También se enriqueció con ese motivo la corona que el propio platero había hecho en 1940.

26 Acerca de la historia de la cofradía puede verse A. CAPDEVILA e Y. OLMEDO, «Hermandad sacramental y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo de la Agonía y María Santísima Madre del Redentor» en *La Pasión de Córdoba*. T. II, p. 122-127.

27 Ibidem, p. 126.

de Priego, realizada en 1988 por Díaz Roncero en alpaca sobredorada, con motivos de inspiración vegetal y cartelas, separadas de la ráfaga por un contario ondulante, en la que alternan diferentes tipos de rayos. *La Diadema de la Virgen del Descendimiento*, de la misma localidad, es obra de metal plateado de 1995, salida del taller de los Hermanos Lama. Profusamente calada, muestra hojas y tallos voluminosos, con un querube central sobre el que asientan el orbe y la cruz; la ráfaga se compone de elementos inspirados en la decoración renacentista, culminados en estrellas y separados entre sí por estrechos rayos lisos y biselados.

Las CORONAS, como ya se dijo, son mucho más abundantes, y de ellas hay buenos ejemplares tanto en la capital como en la provincia. Aunque no faltan las piezas encargadas a artistas foráneos, la mayoría de estas obras han sido realizadas por los más destacados orfebres que han trabajado en la ciudad en el siglo XX: Rafael Peidró Dueñas, Emilio García Armenta, Gabriel Lama y Francisco Díaz Roncero[28]. Cada uno de ellos ha dejado su impronta personal, sirviendo de guía y modelo a otros orfebres más jóvenes, que son los que han cogido el testigo, como es el caso de Alfonso Luque.

Las creaciones de **Rafael Peidró Dueñas** (1913-1987) responden al modelo imperial y muestran una impronta de fuerte acento arquitectónico; articula los cuerpos o bandas con capillas de variados remates, que albergan figuras o relieves, separadas entre sí por pilastras vegetales; las imperiales no son muy elevadas, siendo unas veces anchas y planas y otras tornapuntas vegetalizadas. Donde ofrece mayor variedad es en las ráfagas, empleando para los rayos soluciones muy diversas.

La primera obra de esta tipología es la *Corona de la Virgen de los Dolores*, contratada con el platero en 1940, que logra aquí una de las más brillantes piezas de la orfebrería contemporánea en Córdoba y, sin duda, una de las mejores creaciones salidas de sus manos. Hecha en plata en su color y dorada, fue enriquecida en 1965 con piedras finas[29]. Ajustada al modelo imperial, muestra un cuerpo de estructura arquitectónica, articulado en dos alturas, con registros para relieves en el inferior y molduras y motivos vegetales en el superior; las imperiales son anchas e igualmente muy decoradas. La ráfaga luce una banda tupida con ornamento vegetal, con el orbe al centro flanqueado por dos relieves pasionistas de plata en su color. Los rayos, nítidamente separados de ésta, son haces lisos, biselados y desiguales, separados por otros tres, pequeños y llameantes. Se completa con dieciséis estrellas coincidentes con los rayos altos.

28 De ellos, sólo Díaz Roncero sigue vivo, aunque el taller está ya a cargo de sus hijos. También los hijos de Gabriel Lama han dado continuidad al taller paterno.

29 El arreglo vino motivado por la coronación canónica de la imagen y fue llevado a cabo por el mismo platero.



LÁMINA 3. *RAFAEL PEIDRÓ DUEÑAS. Corona de la Virgen de las Angustias (1952). Cofradía de la Virgen de las Angustias Coronada. Iglesia de San Pablo, Córdoba.*

En 1952 gana el concurso para la realización de la *Corona de la Virgen de las Angustias*, que habría de estrenarse un año después en la coronación canónica[30]. Tiene un ancho aro, de perfil abultado y decoración vegetal, que sirve de soporte a la banda o cuerpo, compuesta por una sucesión de templetes calados rematados en pirámide que alojan imágenes. De aquí parten las imperiales, semejantes a tornapuntas[31], cuya confluencia forma una pequeña elevación que sujeta el orbe con

30 Este proyecto, largamente acariciado por la hermandad, se había planteado en 1940, pero no pudo llevarse a cabo hasta 1953. En el diseño de la corona intervino Manuel Mora Valle, muy vinculado a la citada cofradía. J. ARANDA DONCEL, *La hermandad de las Angustias y la Semana Santa de Córdoba durante los siglos XVI al XX*. Córdoba, 2004, p. 320. Véase también A. VILLAR MOVELLÁN, «Pontificia, Real y Centenaria hermandad y cofradía de Nuestra Señora de las Angustias coronada. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. II, p. 355.

31 Esta manera de solucionar las imperiales se inspira claramente en creaciones barrocas de Damián de Castro.

la cruz. Luce además ráfaga trilobular[32], formada por una zona inferior de inspiración vegetal de la que brotan los rayos; en éstos se alternan los lisos, biselados y desiguales con otros que presentan una superficie plana y sinuosa, de inspiración vegetal, rematada con una estrella[33] (lám. 3).

Dos años más tarde, en 1954, concierta Peidró la *Corona para Nuestra Señora de las Lágrimas en su Desamparo*, de la cofradía de la Misericordia. Realizada en plata cincelada y dorada, consta de aro ornado de motivos vegetales y un cuerpo troncocónico invertido que sostiene imperiales poco elevadas. El ornamento que luce es vegetal y figurativo, realizado con la depurada técnica que caracteriza a su autor. Sostenida por las imperiales, muestra una estructura periforme invertida que, a su vez, sirve de soporte a la reproducción de la urna de los Mártires[34]. La ráfaga es ancha y plana, con perfil ondulante, formada por dos secciones separadas por una moldura; la más interna es compacta y profusamente decorada, en tanto que los rayos recuerdan el modelo empleado en la de la Virgen de las Angustias, aunque difiere la disposición de las estrellas.

De toda la producción dejada en Córdoba por **Emilio García Armenta**, las coronas ocupan un lugar de privilegio[35]. Las piezas por él diseñadas, suelen mostrar el aro entre molduras y el interior ornado con una delicada guirnalda, y cuerpo de mediano porte ornado con temas vegetales; la mayor variedad se aprecia en la ráfaga, de superficie única de gran anchura y variedad de rayos, con especial gusto por los vegetalizados, de los que ofrece amplísimo repertorio[36].

La primera de ellas fue la *Corona de Nuestra Señora de la Esperanza*, concertada en 1947[37]. La concibió con cuerpo calado y sin imperiales, contorneada por una ancha ráfaga, también muy calada y de contorno interior sinuoso, decorada con ces

32 Así define esta tipología la Dra. Sanz Serrano. Véase al respecto, «El ajuar de plata» en *Sevilla penitente*. Sevilla, 1995. T. III, p. 220, y de la misma autora «La corona procesional» ob. cit., p. 116.

33 La Dra. Sanz Serrano ha resaltado que se aprecian semejanzas entre la ráfaga de las Angustias y la de la corona de la Virgen de la Presentación de la cofradía del Calvario de Sevilla, realizada en 1935, aunque la cordobesa es de menores dimensiones. Cfr. M.J. SANZ SERRANO, «La corona procesional» ob. cit., p. 115.

34 Es clara alusión iconográfica a la sede, la parroquia de San Pedro, en la que se veneran desde fines del siglo XVI las reliquias de los mártires cordobeses. Lleva además el escudo de la hermandad entre los santos Acisclo y Victoria en el anverso, y en el reverso, el escudo parroquial entre los mártires Eulogio y Marcial.

35 Probablemente, el traslado de García Armenta a Sevilla debió ser factor decisivo en la reducción de su labor en tierras cordobesas, al menos en la tipología que nos ocupa.

36 Obra suya es asimismo la corona que luce la Virgen de Gracia y Esperanza de la popular cofradía sevillana de las Penas radicada en la iglesia de San Roque.

37 La imagen pertenece a la cofradía de Nuestro Padre Jesús de las Penas y María Santísima de la Esperanza, con sede en la parroquia de San Andrés.

vegetalizadas y flores, entre las cuales van dispuestos rayos biselados, desiguales y lisos, de los que nacen las catorce estrellas que luce[38].

En torno a 1950 se fecha La *Corona de la Virgen del Amor* de la cofradía de Jesús de la Pasión, establecida en la Iglesia de San Basilio[39]. Aquí la ráfaga muestra rayos lisos, biselados y desiguales, alternando con otros más anchos y calados, cuyo diseño evoca motivos renacentistas, que además sirven de soporte a las estrellas. Las imperiales son igualmente anchas y muy ornamentadas, con acusada curvatura; para evitar el vacío existente entre la banda y la ráfaga, dispuso un elegante motivo vegetal cuya cima sirve de asiento a la bola con la cruz.

TALLERES FAMILIARES

De los talleres surgidos en Córdoba a mediados del siglo XX aún se mantienen en activo dos: el de J. Gabriel Lama y el de Díaz Roncero. **Juan Gabriel Lama Cuesta** (1913-1986) desarrolló una importante actividad; sin embargo, la producción conservada en Córdoba es escasa, sobre todo si se compara con otros trabajos suyos realizados para localidades foráneas[40]. Entre sus rasgos más característicos, además de la decidida apuesta por la estética neobarroca, han de citarse la anchura de los aros, las bandas poco elevadas, la preferencia por la decoración vegetal de labra menuda y abultada y el empleo de ráfagas en las que se da a los rayos un tratamiento muy peculiar.

La primera de sus creaciones conocidas es la *Corona de La Virgen de la Soledad,* para la localidad cordobesa de Puente Genil; realizada en metal dorado en 1943, presenta un doble aro y cuerpo muy labrado con motivos de hojarasca, del que nacen imperiales amplísimas; la ráfaga muestra alternancia de rayos y, a diferencia de otros modelos, remata con la paloma del Espíritu[41].

Mayor perfección técnica se aprecia en la *Corona de María Santísima de la Candelaria,* titular de la cofradía cordobesa de la Oración del Huerto, contratada en 1947. En realidad esta pieza se destinó originalmente a la Virgen de los Siete Dolores

---

38 Esta corona, fechada por algunos en 1952, fue reformada por Francisco Díaz Roncero, quien le dio mayor altura y le añadió las imperiales. Cfr. AA.VV., *Semana Santa en Córdoba*. Córdoba, 1989, p. 92. M.A. RAYA RAYA, «Ilustre y venerable hermandad y cofradía de Nuestro Padre Jesús de las Penas y María Santísima de la Esperanza. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. I, p. 443.

39 R. MONTES RUIZ, «Muy ilustre y fervorosa hermandad y cofradía de nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Pasión, María Santísima del Amor y San Juan Evangelista. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. II, p. 183.

40 Agradezco a los hijos del maestro los datos proporcionados acerca de la trayectoria profesional de Juan Gabriel Lama Cuesta.

41 A. VILLAR MOVELLÁN, «Puente Genil. Cofradía de María Santísima de la Soledad. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. IV, p. 506.

Gloriosos, primera titular que tuvo la citada hermandad penitencial[42]. En 1974 la corona pasó a la nueva titular de la cofradía, María Santísima de la Candelaria, que es quien la luce en la actualidad.

La pieza, que pesa seis kilos, está hecha de plata en su color y sobredorada, siendo especialmente destacable el primor con el que fue ejecutada[43]. Se ajusta la composición al uso de cuatro imperiales, ligeramente abombadas, y a una banda de media altura cubierta por decoración vegetal y perfiles quebrados; la solución más novedosa se halla en el aro, que simula estar sostenido por una pareja de ángeles de plata en su color, de movidas actitudes. La ráfaga, que no es muy ancha, muestra pequeñas ces y hojas enroscadas, que sirven de soporte a los haces, formados por un elemento floral flanqueado por rayos biselados lisos y llameantes, dispuestos a diferente altura. Se completa la ornamentación con las habituales estrellas, colocadas sobre muelles, y tres medallones con los escudos de la hermandad, de la ciudad y de la nación.

En 1995 el taller de Gabriel Lama, dirigido desde la muerte del maestro por sus hijos Francisco y Juan Gabriel, concierta la hermosa *Corona de María Santísima de la Amargura* de la popular cofradía cordobesa de Jesús Rescatado[44]. La obra es una creación de plata sobredorada, compuesta por un cinto enmarcado por molduras sogueadas y decorado con pequeños motivos vegetales entre los que se intercalan piedras semipreciosas[45]. De ahí surge el cuerpo, muy alto y profusamente ornamentado con hojas enroscadas de abultado relieve. Sobre él se superponen cabezas de querubes de plata en su color, marcando el centro una cartela con la imagen de Jesús Rescatado. Un rasgo novedoso lo constituye la supresión de imperiales, sustituidas por una pareja de ángeles tenantes con el escudo de la hermandad, envuelto en formas vegetalizadas, sobre el que descansa la cruz.

Asimismo es interesante la ráfaga, donde se aprecian algunas diferencias con el modelo paterno; en efecto se compone de tres elementos: una banda plana trilobular adornada con piedras semipreciosas, una sucesión de pequeñas tornapuntas enlazadas

---

42 La primera advocación había sido la de María Santísima de los Siete Dolores Gozosos, pero por razones que no son bien conocidas, en 1944 se decidió cambiar la advocación por la de María Santísima de los Dolores Gloriosos. M.A. RAYA RAYA, «Hermandad y cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Oración en el Huerto, Señor amarrado a la columna, María Santísima de la Candelaria y San Eloy obispo. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. I, p. 393.

43 Hay que señalar que, en buena medida, la realización de esta obra fue posible gracias a las aportaciones de plata que realizaron los propios hermanos de la cofradía. AA.VV., *Semana Santa en Córdoba* ob. cit., p. 88.

44 La imagen de la Virgen fue adquirida por la hermandad en 1941, tras su refundación después de un largo periodo de crisis. Sobre la historia de la hermandad puede consultarse A.M. CAPDEVILA GÓMEZ, «Ilustre y piadosa hermandad y cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado y María Santísima de la Amargura» en *La Pasión de Córdoba*. T. I, p. 451-452.

45 M.A. RAYA RAYA, «Ilustre y piadosa hermandad y cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado y María Santísima de la Amargura. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. I, p. 462.

y, en tercer lugar, haces de rayos formados por grupos de siete, alternando lisos y llameantes, separados por elementos vegetales con pequeños flameros, de los que emergen flores estrelladas.

A ellos se debe también la *Corona de la Virgen de la Soledad* de Bujalance; muestra la banda ligeramente abierta con cuatro imperiales rematadas, según es habitual, con la cruz; la ráfaga dibuja un círculo casi perfecto, formado por una ancha greca calada que remata alternativamente con rayos flamígeros y diez estrellas.

Otro taller muy significativo en la realización de coronas es el que creara **Francisco Díaz Roncero** (Córdoba 1927) a mediados de la década de 1950[46]. En las coronas por él realizadas las labores de repujado y cincelado destacan por su maestría y cuidada elaboración, palpable en las diferentes piezas que las forman. En cuanto a tipologías ha realizado tanto las de reina como las imperiales, con canastos calados de mediano porte, en los que gusta de emplear ornamento vegetal de aspecto carnoso y abultado, pero menudo. Como en otros casos, las ráfagas ofrecen un variado repertorio de soluciones. A partir de 1970 se observa cierta inclinación por el uso de cuerpos más altos y gran ráfaga, pero manteniendo el mismo vocabulario ornamental de la etapa anterior.

Una de sus creaciones más tempranas es la *Corona de la Virgen de los Dolores* de Puente Genil; se ha considerado como fecha de realización de esta pieza en año 1942, sin embargo, en mi opinión, ésta debe retrasarse, al menos, hasta la década de 1950[47].

Aunque originalmente era una corona con imperiales[48], en la actualidad remite al modelo de reina, con cinto realzado por piedras finas y cuerpo ligeramente abierto, cubierto de elementos vegetales de elegante factura; la ráfaga, circular, muestra en la parte central una cenefa de poca anchura y vegetalizada, centrada por el orbe y la cruz; los haces de rayos, donde apoyan las estrellas, son lisos, biselados y desiguales, mostrando en cada extremo uno flamígero; van separados entre sí mediante pináculos calados de inspiración vegetal.

Al comenzar la década de 1970 se le encomienda la realización de la *Corona de la Virgen del Silencio* de la cofradía de la Expiración[49]. La pieza, de labra exquisita y minuciosa, presenta aro ancho y liso con fina guirnalda al centro; la solución del cuerpo es más novedosa, pues se articula mediante paños muy ornamentados, que

---

46 En la actualidad está regido por los hijos del platero, Francisco y José Luis Díaz Luque.

47 Dado que Francisco Díaz Roncero nació en 1927, considero bastante improbable que se le encargara este trabajo cuando sólo contaba 15 años y llevaba dos como alumno de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba.

48 Los mencionados elementos le fueron suprimidas en un arreglo posterior. Cfr. A. VILLAR MOVELLÁN, «Puente Genil. Patrimonio Artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. IV, p. 496. J.L. AIRES REY, *Puente Genil Nazareno. Antropología, historia, arte, tradición*. Córdoba, 1990, p. 256.

49 A. VILLAR MOVELLÁN, «Real, venerable e ilustre hermandad de penitencia y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración, María Santísima del Silencio y Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos coronada» en *La Pasión de Córdoba*. T. II, p. 435.

lucen una cartela con cabujón central, separados entre sí por elegantes pináculos abalaustrados. La ráfaga, algo achatada, muestra una curiosa solución para los rayos, disponiendo unos haces grandes con estrellas en ambos extremos, y otros menores, en juegos de tres, que apean sobre paños calados de inspiración vegetal y que asimismo enmarcan una estrella.

En 1991 se fecha la *Corona de Altar para Nuestra Señora de las Angustias*; se trata de una pieza singular, de plata en su color, inspirada en las coronas de gorro surgidas a fines del siglo XVI[50]. Se compone de un sencillo cinto del que nace un cuerpo esferoide calado, donde se entrelazan hojas, cintas planas rematadas en vegetal y roleos enfrentados, concebidos con escaso volumen; la ráfaga es realmente una cenefa calada en la que se repiten las mismas bandas planas que ornamentan el gorro, sobre los cuales van dispuestos haces biselados desiguales; cada motivo se separa mediante un largo vástago flamígero terminado en estrella.

Pero sin duda, una de las creaciones más espectaculares de este orfebre es La *Corona* de *Nuestra Señora del Rosario en sus misterios dolorosos* de la citada cofradía de la Expiración, realizada en 1993. La imagen, que había sido bendecida en 1973, usaba para la procesión la corona antes mencionada de la Virgen del Silencio. Sin embargo, al solicitar la cofradía en 1993 su coronación canónica, se optó por la realización ex profeso de una corona, y el trabajo se encomendó nuevamente al maestro Díaz Roncero[51]. Es, sin duda, una obra de excepcional calidad; el aro, ancho y poco decorado, contrasta con un elevado cuerpo, ornamentado a base de elementos vegetales de labra menuda y cuidada; de aquí nacen las imperiales, tratadas con idéntica solución decorativa. La ráfaga, que luce como es habitual la cruz en el centro, se muestra totalmente cubierta de motivos calados de inspiración vegetal, rocallas, flores y piedras finas, contorneada por haces de rayos, biselados y desiguales (lám. 4).

La *Corona para la Virgen de la Soledad* de la villa cordobesa de Montoro, definida por sus autores como «pieza maestra de la orfebrería cordobesa», se labró en 1998, ajustándose su diseño a un modelo anterior desaparecido, fechado en 1751[52]. Quizá por ello la obra resulta más liviana, con cinto liso, cuerpo decorado

50 El diseño de la corona fue obra conjunta del platero y el pintor Juan Hidalgo del Moral, tomando como modelo la de la Virgen del Sagrario de Toledo. Véase F. MORENO, «La obra del orfebre Díaz Roncero en las cofradías penitenciales» en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, 1996, T. II Arte, p. 271.

51 A. VILLAR MOVELLÁN, «Real, venerable e ilustre hermandad de penitencia y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración, María Santísima del Silencio y Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos coronada» en *La Pasión de Córdoba*. T. II, p. 440. El diseño se debió al imaginero Luis Álvarez Duarte, siendo también significativa la intervención de fray Ricardo de Córdoba. En esta obra han colaborado asimismo los hijos del platero Díaz Roncero. En las crucetas interiores lleva grabados, además del nombre de los autores, la relación de hermandades que hasta esa fecha procesionaban en Córdoba.

52 F. DÍAZ LUQUE, «La nueva corona de la Soledad: una pieza maestra de la orfebrería cordobesa» *CCL Aniversario de la imagen de la Soledad. 1748-1998. Cofradía del Santo Sepulcro-Montoro*. Alto Guadalquivir, 1998, p. 38-39.



LÁMINA 4. *FRANCISCO DÍAZ RONCERO. Corona de Nuestra Señora del Rosario en sus misterios dolorosos (1993). Cofradía de la Expiración. Parroquia de San Pablo, Córdoba.*

con rocallas, cartelas y ces contrapuestas, de donde surgen cuatro imperiales, de similar ornamento, que convergen en el orbe, embutido en la ráfaga; ésta muestra una cenefa de tupida decoración en la que de nuevo se repiten los motivos y rayos unidos, biselados, lisos y desiguales, coronados por las doce estrellas.

La Corona de Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad, cotitular de la hermandad de Jesús Caído, y debida igualmente a Díaz Roncero, fue realizada en 1999[53]. Diseñada por Manuel Jiménez, remite con fuerza a los modelos barrocos;

53 Según se ha dicho más arriba, la imagen posee otra corona de estética decimonónica.

presenta aro convexo muy desarrollado, mientras que la banda es más estrecha y ligeramente ondulada, recubierta de decoración vegetal; las imperiales, son tornapuntas muy estilizadas que confluyen al centro para formar una especie de peana en la que asientan orbe y cruz. La mayor originalidad la hallamos en la ráfaga, de perfil achatado, interrumpida al centro para dejar expedita la cruz; se compone de una cenefa ornada con motivos de inspiración barroca que rematan con haces tripartitos de rayos llameantes.

La última creación de los Díaz Roncero que mencionaremos es la *Corona de la Virgen de la Merced*, estrenada en 2001; se da aquí más protagonismo al cinto, que desarrolla más altura, mientras se reduce un poco la del gorro decorado, según norma, con motivos de inspiración vegetal. En cuanto a la ráfaga, su esquema parece remitir a los modelos de primera época, con toda la superficie cubierta por el juego alternante de haces de rayos tradicionales y elementos calados que rematan con estrellas.

OTRAS CREACIONES CORDOBESAS

La fuerte demanda experimentada desde el tercio final del siglo XX ha posibilitado la aparición en la ciudad de nuevos talleres que, a su vez, también exportan su obra fuera de los estrictos límites locales. De todos los existentes, el de mayor número de obras es el de **Alfonso Luque Morales**. Su estética se mantiene dentro de los cánones neobarrocos, revelando buen conocimiento del oficio y una cierta versatilidad en los diseños. De sus primeras obras destaca *La Corona de María Santísima Nazarena,* fechada en 1977, en la que siguió diseños de Andrés Valverde Luján; consta de un aro decorado con un sencillo contario, cuerpo ligeramente abierto articulado en capillas, en cuyo interior se alojan diversas imágenes y jarrones florales, que se rematan con pináculos. Entre 1984 y 1986 se ocupa del conjunto formado por rostrillo, escapulario y *corona de la Virgen de las Tristezas*; el empleo de ces y tornapuntas, así como la labra cuidada y algo abultada, remiten claramente al barroco setecentista, al igual que las incurvadas imperiales; la ráfaga muestra un perfil poligonal y una profusa ornamentación que se completa con haces de rayos lisos, biselados y desiguales; se remata con las doce estrellas.

En 1987, y para su primera salida, realiza este artífice la *Corona de Nuestra Señora del Buen Fin*, de la cofradía del Descendimiento; la concibe con aro moldurado, canasto cubierto con vegetación menuda y capillitas, e imperiales algo achatadas de perfiles sinuosos, sobre las que asienta un ancho motivo vegetal rematado por la cruz con escaleras, símbolo de la hermandad; la ráfaga presenta segmentos de rocallas, contarios, querubes y haces de rayos biselados coronados con estrellas.

La *Corona de María Santísima de los Dolores y Misericordia*, realizada en 1995 y estrenada en 1997, supone un cambio en la estética del platero, pues se inspira

en modelos neogóticos[54]. El cuerpo se articula con capillitas para imágenes que se separan con estilizados gabletes; la ráfaga es muy calada y en ella se mezclan gabletes, rayos lisos desiguales y elementos vegetalizados.

Fuera de la capital, el **Taller Angulo** es el de más difusión; fundado a fines del XVIII en Lucena por Pedro Angulo, se ha mantenido hasta la actualidad dirigido por diferentes miembros de la familia. Sus obras están presentes tanto en la capital y provincia como en otros lugares más alejados. No obstante, dentro de la tipología que nos ocupa, la producción de este taller es más reducida, realizada casi siempre en metal plateado. Su estética bebe fundamentalmente del barroco, con formas abultadas y carnosas que cubren con generosidad las superficies.

Sirva de ejemplo de su aportación a la capital la *Corona de Nuestra Señora de la Piedad,* de la hermandad de los Salesianos, encargada en 1958 para la ceremonia de bendición de la citada imagen. Realizada en metal sobredorado, se trata de una pieza con aro liso en el que van insertas piedras coloreadas; el canasto es alto y calado, ornado con motivos vegetales incurvados y enfrentados, y anchísima ráfaga en la que se repite la decoración vegetal calada, marcándose el centro con la cruz; los rayos son biselados y desiguales, rematados en estrella, y van separados entre sí por un ligero entramado de hojillas sinuosas.

Entre las obras realizadas para localidades de la provincia ocupan un lugar destacado las destinadas a la propia Lucena; es el caso de la *Corona de María Santísima de la Pasión y Ánimas*, pieza de plata sobredorada que se fecha en la década de 1960[55]. En 1989 se les encargó la *Corona de María Santísima de la Salud*, de la misma localidad[56]; el aro se adorna con motivos circulares y el alto canasto, tupido y cubierto de ornato vegetal, muestra pilastrillas y bandas colgantes, en una solución que remite al modelo macareno.

De este taller procede también la *Corona de María Santísima de los Dolores,* titular de la cofradía de la Buena Muerte de la localidad cordobesa de Priego, encargada en 1971[57]. Hecha en metal sobredorado, del cinto arranca un cuerpo calado, que recuerda a los modelos usados en la tipología de corona real, cubierto de apretada decoración vegetal a la que se han sobrepuesto medallones con pasajes de la vida de Cristo. Lleva seis imperiales con forma de tornapuntas vegetalizadas. Todo ello queda envuelto por la ráfaga, compuesta por una elevada banda recu-

54 Es probable que el cambio de estilo le viniera impuesto por la propia cofradía, cuyo paso se ajusta precisamente a esa estética. M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Trinitaria hermandad de penitencia y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo de Gracia y María Santísima de los Dolores y Misericordia» en *La Pasión de Córdoba*. T. II, p. 330. La Virgen posee también una diadema, muy calada, de la que se desconocen fecha y autor.

55 J. DOBADO FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 263.

56 J. DOBADO FERNÁNDEZ, «Lucena. Cofradía de nuestro Padre Jesús Caído y María Santísima de la Salud. Patrimonio artístico» en *La Pasión de Córdoba*. T. V, p. 301.

57 E. ALCALÁ ORTIZ, *Dolores del alma*. Cofradía de María Santísima de los Dolores y Cristo de la Buena Muerte. Priego de Córdoba, 1992, p. 215.

bierta de roleos, hojas y flores de abultado relieve, cuyo eje central lo constituyen el orbe y la cruz. Va envuelta en haces de rayos desiguales con estrellas, separados por pináculos vegetalizados que nacen, alternadamente, de un pequeño medallón o de un querube. Tanto su tipología como su decoración ponen de manifiesto la inspiración de su autor en modelos sevillanos de la época[58].

Como se dijo al principio, lo hasta aquí expuesto pone de relieve la importancia que han adquirido las coronas procesionales dentro del patrimonio de las hermandades. La relación no es, en modo alguno completa, puesto que no se han abordado las piezas que, procedentes de talleres de fuera del ámbito cordobés, adornan a otras imágenes dolorosas, tanto de la ciudad como de la provincia; ese es un material que, por calidad y variedad, merece un estudio aparte.

58 Esa circunstancia ya fue destacada en su momento por Alcalá Ortiz, para el que toda la obra era «imitación de las coronas que procesionan en Sevilla». Véase ob. cit., p. 215.

Platería hispanoamericana en el Museo Victoria y Alberto, de Londres (Nuevas aportaciones)

CRISTINA ESTERAS MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

Los importantes fondos de platería española que guarda el Museo Victoria-Alberto, de Londres, fueron dados a conocer por Chrarles Oman, conservador del Departamento de Metales, en forma de un libro titulado *The Golden Age of Hispanic Silver. 1400-1665*[1], que por su valiosa y seria información es una obra de consulta obligada para los estudiosos de esta materia. Sin embargo, entre las 178 piezas que analiza y clasifica, sólo admite tres de ellas con origen mexicano: un *cáliz*[2], una *custodia*[3] y un pequeño *tríptico* con caja de plata y el interior decorado con relieves en madera de boj y plumaria[4]. Sin embargo deja fuera del libro una

1 Publicado en Londres en 1968.

2 Lo estudiamos con motivo de la exposición que organizáramos en México en 1989-1990, descubriendo que su artífice fue el platero zaragozano Domingo de Orona (1551-1585) (consultar el catálogo *El Arte de la Platería Mexicana 500 Años*. México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, cat. nº. 12 y p. 82).

3 Ibidem, cat. nº. 31. En esta ocasión le fijamos una cronología en torno a 1632-1634 atendiendo a la marca de México que lleva dos veces estampada (una el borde del pie y otro en la parte superior de la base), aunque en la actualidad podemos ampliar ese período hasta 1624, ya que conocemos una lámpara así fechada y con la misma variante de localidad (en C. ESTERAS, *La Colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII*. Barcelona-London, 2005, pp. 134-139).

4 Figuran con los números de catálogo 104 (fig. 196), 137 (fig. 235) y 104ª (figs. 275-276).

preciosa *dulcera* guatemalteca procedente del legado de Hilldburg, que ya Diego Angulo[5] había dado a conocer con anterioridad[6]. Pero ¿por qué incluyó aquéllas y dejó fuera ésta si todas procedían de la América española? La respuesta se nos escapa, pero quizás a Oman le interesaba más lo mexicano y no tanto lo guatemalteco, y de ahí su exclusión, pues la pieza fue registrada en 1956 y, por tanto, formaba ya parte del Museo cuando procedió a la edición de su libro.

Cómo resultado de estas publicaciones parece claro que el número de ejemplares de platería hispanoamericana es muy bajo en relación con la totalidad piezas españolas ahí conservadas, pero una revisión actualizada de esos fondos nos ha permitido, desde tiempo atrás, añadir otras tres piezas más: una *custodia*, un *bernegal* y un *cofre*, que Oman dio cómo españolas cuando en realidad eran también mexicanas, habiendo pasado a integrar los fondo del Museo como parte de la donación de Walter Leo Hildburg[7], al igual que la dulcera, la custodia y el cáliz arriba mencionados. De ello se desprende que este interesante personaje fue el responsable directo de la recuperación y compra de estas piezas y de otras muchas españolas que integran esos fondos del Victoria-Alberto y, por tanto, bien merece nuestro reconocimiento en estás páginas, dado que fue uno de los pioneros del coleccionismo de platería entre los años 1920 y 1950, permitiendo que hoy, gracias a su interés, se pueda conocer mejor esta parcela del arte hispánico.

Volviendo a estos tres últimos ejemplares, debemos comentar que el *bernegal*[8], por una errónea interpretación de su marcaje fue clasificado por Oman como un trabajo perteneciente a las platerías de Alcalá de Henares (Madrid), cuando en verdad (tal y como recientemente hemos publicado) salió de las de ciudad de México en torno a la década de 1660[9], pero siempre en fecha anterior a 1673, pues en éste año

---

5 En «Orfebrería de Guatemala en el Museo Victoria y Alberto, de Londres». *Archivo Español de Arte* (1950), pp. 351-353.

6 Por nuestra parte pusimos en relación esta pieza con otras dos similares de colecciones privadas, que vienen a avalar el éxito del tipo en los talleres de Guatemala (véase C. ESTERAS, *La platería en el Reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*. Guatemala, 1994, pp. 176-179).

7 Nace en Nueva York en 1876 y su formación es la de un científico. Viajó mucho por España y Portugal coleccionando amuletos (su gran pasión) y haciendo trabajos de campo sobre otros aspectos del folclore europeo. A partir de 1914 comienza a comprar plata europea animado por los sucesivos conservadores de metales del Victoria y Alberto (esperando un legado que cubriera los espacios vacíos en las colecciones de aquél momento) y Hildburg mostró un enorme talento en las adquisiciones de plata española, portuguesa e hispanoamericana, facilitadas por sus viajes anuales a San Sebastián. Además, también compró piezas en venta pertenecientes a colecciones privadas como la del suizo Rütschi (1931) y la F. Von Stumm (1932), embajador alemán en Madrid entre 1888 y 1883. En los últimos 20 años antes de su muerte (1955) compraría pocas piezas, pero muy selectas.

En 1956 fue cuando donó su numerosa colección al Victoria y Alberto, pero todavía hoy este Museo se beneficia de su generosidad, pues en su testamento estableció un fondo económico para compras futuras, que se debe administrar con el mismo el espíritu de sus anteriores adquisiciones.

8 Cat. nº. 136 (fig. 234) y 163 (fig. 261).

9 Le fijamos este origen y datación en nuestro artículo «Sobre bernegales mexicanos del siglo XVII» en *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 156-159, lám. 4.

nos consta que ya desempeñaba el cargo de ensayador mayor Juan de la Fuente, un platero diferente al que marcó el bernegal[10].

En lo que respecta a la *custodia*, fue en 1988 cuando advertimos que no se trataba de una obra peninsular, sino oriunda del Virreinato de la Nueva España y así lo hicimos constar en una monografía que redactamos sobre el platero Juan de Padilla[11]. Ahora, con la oportunidad que nos brindan las páginas de este artículo, queremos definir su clasificación de manera puntual y razonada, hasta donde la obra nos lo permita. La pieza, según consta en la información documental del Museo, fue comprada en Bayona en 1927, y aunque no se especifica la localización geográfica de esta población, suponemos que se trata de la ciudad francesa y no de la gallega, teniendo en cuenta que Charles Oman pasaba temporadas San Sebastián y su cercanía a ella le facilitaba la adquisición. Es posible también que la procedencia de la custodia haya que buscarla en alguna iglesia del entorno del País Vasco, aunque también es verdad que pudo encontrase en Bayona llevada desde cualquier otro lugar de España, a donde vinieron muchas piezas de este tipo por ser las preferidas de los *indianos* cómo objetos de regalo y devoción para sus parroquias bautismales.

Al parecer no está marcada[12], pero esta carencia no justifica que se haya tenido como española de hacia 1630, como tampoco su parecido estructural con otras custodias castellanas y cortesanas (dos de ellas en el mismo Museo Victoria y Alberto[13]). Sus rasgos tipológicos y sobre todo los ornamentales son lo suficientemente claros y definidos cómo para afirmar, sin duda alguna, que la custodia se labró en la Nueva España y muy posiblemente en alguno de los talleres de la capital del Virreinato (México). El argumento de más peso para avalar este origen lo hallamos en el adorno, concebido a base de *cabezas de querubines* de facciones redondas y naturalistas —fundidas y sobrepuestas en la peana y diversos lugares del astil—, además de contar con cuatro *artesones* rematados en volutas alternando con aquéllas en la zona convexa de la base. El repertorio ornamental se completa con el uso de finas *labores vegetales punteadas* y distribuidas por toda la obra, buscando la matización lumínica y de contraste de las superficies bruñidas. Son muchos los ejemplos de piezas novohispanas y sobre todo mexicanas que reproducen este repertorio temático en cálices y custodias, respaldando ando así nuestra propuesta de clasificación. Y

---

10 En este mismo trabajo (*ut supra*) analizamos las tres marcas que lleva impresas, las cuales estudiamos directamente sobre la pieza en febrero de 2002.

Para las marcas mexicanas del siglo XVII puede consultarse el libro de C. ESTERAS, *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX* . Madrid, 1992, pp. 13 a 26 y 108.

11 Véase C. ESTERAS, «Juan de Padilla y la custodia mexicana de Castromocho (Palencia)». *Cuadernos de Arte Colonial*. Museo de América, Madrid, nº. 4 (mayo, 1988), pp. 67-77, nota nº. 10.

12 Al menos en sitio visible. Cuando nosotros la reconocimos no pudimos desmontarla, sólo pudimos analizarla exteriormente. No obstante, imaginamos que Oman sí debió de hacerlo, así que si en la ficha correspondiente no anota nada al respecto, es porque la custodia no pasó por el control de marcaje (ver *The Golden Age*... ob. cit., nº. 136, p. 47, fig. 234).

13 Ibidem, figs. nº. 232 y 233.

por citar sólo alguno de ellos mencionaremos, de manera testimonial, el precioso cáliz de esmaltes de la catedral de Jaca (1632)[14], el de la iglesia de Santa María, de Medina Sidonia (Cádiz)[15] o el de la parroquial de San Cernin, de Pamplona[16]; entre las custodias podemos reseñar las de las iglesias parroquiales de Castromocho (Palencia), fechada en 1634, la de San Miguel, de Jerez de los Caballeros (Badajoz) (ca. 1695)[17], la de la parroquia de Chillón (Ciudad Real) (1693)[18] o la de Realejo Alto (Tenerife)[19], de hacia 1701-1715.

Como puede observarse estos dos temas ornamentales (querubines y artesones), que son un verdadero código de identificación novohispana, se utilizaron conjuntamente o por separado desde las primeras décadas del siglo XVII hasta incluso alcanzar el XVIII, lo que abre tanto el compás de la cronología que sólo a través del marcaje (inexistente en este caso) y/o de la tipología de la pieza se podrá llegar a datarla con cierta aproximación. Así pues, el esquema formal del pie (concebido con amplia base circular de borde vertical, peana convexa seguida de un anillo interior en resalte y zona interior rehundida) nos remite a una estructura cortesana que en México se dio especialmente en el último tercio del XVII, lo mismo que el tipo de vástago. Éste, con varios cuerpos superpuestos entre los que figura un pedestal cilíndrico seguido de uno esferoide[20], otro de jarrón semiovoide coronado por un toro y un largo cuello troncocónico; entre ellos platos aristados y cartones recortados hacia arriba movilizando el perfil. En cuanto al viril responde a una concepción solar donde los rayos flameantes alternan con los rectos, culminando éstos en estrellas con cabujones de pedrería. Esta solución, unida a la del resto de la pieza nos hace pensar que la custodia debe fecharse, no hacia 1630 como creyó Oman, sino en los

---

14 Lleva grabada esta fecha cómo año de su terminación, además de una leyenda que confirma haber sido hecho en México para el bachiller Tomás López, presbítero de la ciudad de Jaca. Fue estudiado y reproducido por nosotros en «Plata labrada mexicana en España. Del renacimiento al neoclasicismo». *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*. México, 1994, pp. 56 y 57.

15 En C. ESTERAS, «Nuevas aportaciones a la historia de la platería andaluza-*americana*». *Andalucía y América en el siglo XVII*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos, II. Sevilla, 1985, p. 40, lám. 4.

16 En HEREDIA MORENO y ORBE SIVATTE, *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata pintura y escultura*. Pamplona, 1992, cat. nº. 8. Lo fechan hacia 1700.

17 Ambas fueron estudiadas por nosotros. La primera, en «Juan de Padilla...» ob. cit. pp. 67-70, figs. 1-2 y 9. La segunda, la dimos a conocer en «Nuevas aportaciones...» ob. cit., p. 40, lám. 5, ocupándonos más ampliamente en *La plata en Jerez de los Caballeros. Orfebrería en la Baja Extremadura*. Badajoz, 1984 cat. 18, figs. 20-21 y 64.

18 Dada a conocer por D. ORTIZ JUÁREZ, «Orfebrería mexicana en España. Las piezas de Chillón». *Boletín Histórico*. Fundación John Boulton, Caracas, nº. 46 (febrero, 1978), pp. 79-80 con reproducción fotográfica.

19 Un estudio actualizado en J. PÉREZ MORERA, «Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX». *Arte en Canarias [Siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*. Islas Canarias, 2001, p. 261, con reproducción fotográfica en p. 164.

20 Tenemos la impresión de que esta pieza está colocada inadecuadamente, debiendo figurar por encima del jarrón y por debajo del cuello, tal y como aparece dispuesto en otras custodias, como en las mencionadas de Jerez de los Caballeros y Realejo Alto.

años finales del XVII o incluso cabría admitir los comienzos del siglo siguiente. Su parecido con las mencionadas custodias de Jerez de los Caballeros y Realejo Alto lo respaldarían y las fechas que éstas aportan son un buen aval para ello.

Del *cofre*, Oman escribió que era obra toledana de mediados del siglo XVII, atribuyéndosela al platero Antonio Pérez de Montalto. Esta atribución venía dada por la interpretación de las dos marcas que lleva impresas en la superficie de la base (muy próximas una de otra), tras haber reconocido la de la ciudad de Toledo e interpretando la nominal como la personal del mencionado platero, a quién hace responsable de la obra[21]. También debió contribuir a reforzar que éste era el verdadero origen de la pieza el saber que procedía de un convento de la ciudad del Tajo. Sin embargo, reconoció que su diseño parecía inspirado en cofres de marfil Indo-portugueses de los que se fabricaban en Ceilán y en la costa Malabar, lo que le ponía distancia con los trabajos toledanos. Y en efecto, el ejemplar, como luego veremos, no era originario de Toledo, sino ultramarino, aunque no de las colonias portuguesas orientales, sino de la América española.

Pero veamos qué otras interpretaciones se han hecho de esta interesante pieza no sólo para que su historiografía quede agrupada en torno a ella, sino para debatir su catalogación. Qué nosotros sepamos, tras Oman, fue Santiago Alcolea en 1982 el que, retomando lo aportado por éste, incluye de nuevo esta arqueta de Mencía Tenorio entre la obra de Pérez de Montalto[22], advirtiendo que tiene «profusa decoración y detalles orientalizantes». Después, Cruz Valdovinos en 1982 se hace eco de lo mismo[23], aunque opina que es una pieza curiosa que se inspira «en las arquetas califales», corrigiendo el aspecto oriental que los anteriores autores le habían otorgado. Dos años después, Fernández, Munoa y Rabasco la dan por toledana y obra de Pérez de Montalto[24] y años más tarde (1992), Paula Revenga, en su artículo monográfico sobre el toledano Antonio Pérez Montalto insiste en que este cofre está «inspirado en las arquetas de marfil califales» y lo sitúa entre las obras realizadas por este platero[25]. Pero sería en 1997 cuando nosotros apuntamos que nos parecía más

21 Ob. cit., cat. nº. 169, fig. 265. Ambas marcas las reproduce mediante dibujo, pero mientras que la de Toledo sí responde a la realidad de la variante, en la nominal deja fuera alguno de los elementos de abreviatura que acompañan a la leyenda: una la O sobre la A (visible dos veces por haber patinado el punzón, aludiendo al nombre de bautismo, Antonio) y una tilde sobre la P (del apellido) Pérez). Muy próxima a estas señales aparece una larga burilada en zig-zag.

22 En *Artes Decorativas en la España Cristiana (Siglos XI-XIX)*. «Ars Hispaniae». Vol. XX. Madrid, 1975, p. 213, fig. 254.

23 En «Platería», *Historia de la artes aplicadas e industriales en España*, Antonio BONET CORREA (Coordinador). Madrid, Manuales Arte Cátedra, p. 118, fig. 73.

24 En *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* (Madrid, 1984), foto en p. 413. Reproducen los punzones directamente tomados del dibujo recogido por Oman, así que incurren en los mismos errores gráficos antes comentados (nº. 1298), y también el texto de las leyendas, aunque muy incompleto (p. 489).

25 Consultar «El platero toledano Antonio Pérez de Montalto», en el libro *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Departamento de Hª del Arte II (Moderno), Universidad Complutense de Madrid y Comunidad Autónoma de Canarias. Madrid, 1992, p. 731.

una «pieza de origen americano» que fue remarcada en Toledo, durante el período en el que Pérez de Montalto desempeñó el cargo de marcador (1654-1685)[26]. Pero esta opinión fue tenida, sólo en parte, por Cruz Valdovinos, quién en 1999[27], aunque se reafirma en que el cofre es «claramente toledano», corrige ahora, curiosamente, que sea obra de Montalto y deja a la duda el que éste pudiera haber actuado como marcador y no cómo responsable de la autoría.

Pero ¿cual es en realidad la procedencia del cofre? ¿estábamos en el camino acertado al intuirle en 1997 un origen americano y en 2004 acercarlo hasta el Virreinato del Perú[28]? Veamos, pues, en qué nos basamos para construir una argumentación razonada que defienda esta propuesta. Independientemente del temario ornamental, que luego comentaremos, la clave para descifrar su origen han sido las leyendas con las que cuenta grabadas en cinco cartelas: en el centro de la tapa se anota «Este cofre es de misâ dona/ mensia tenorio», en los costados, cuatro figuras de españoles hablando entre sí, dos a dos, recogen textualmente: «juegan» «alapelota» y, con igual disposición, en el otro costado continua «juegan alape» «lota Elaperden» (con las EL fundidas). Así pues, sale a la luz el nombre de la propietaria Doña Mencía Tenorio y una doble alusión al *juego de pelota* y al hecho concreto de haber *perdido en él*. Asimismo, puede deducirse de ésta doble leyenda que la pieza es el *«objeto de la apuesta»* con el que se cubre, precisamente, la pérdida en el juego.

Hasta aquí, nada parece delatar su origen americano, pues el juego de pelota fue tan común en España como en sus territorios hispanoamericanos. No obstante, algunos testimonios de Potosí pueden darnos una idea de su popularidad y de que «brindaban grandes ganancias a los empresarios del juego de pelota, al cual el Virrey Toledo fue hostil porque juntaba gente ociosa y desperdiciaba el tiempo que debía emplearse en el beneficio minero»[29]. Pero ¿qué nos llevó a asegurarle una procedencia peruana?, indudablemente la existencia de otro cofre de colección privada limeña[30], cuya factura y características ornamentales coinciden con el de Londres, siendo también de la misma Mencía Tenorio, pues la propiedad viene avalada por la leyenda que ostenta en la cubierta: «ESTAAR/CAESDE/MISEÑO/ RADOÑA MESIA/TENORIO». Pero ¿quién era Mencía Tenorio y donde residía? Para estas

26 En *Platería del Perú Virreinal. 1535-1825*, p. 106, nota 34.

27 En «Platería», *Artes decorativas II*. «Summa Artis». Vol. XLV, p. 594, sin reproducción fotográfica.

28 Así lo consideramos y por eso lo incluimos (fig. 54) en el catálogo de la exposición *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, organizada por el Metropolitan Museum of Art, de New Yok y editado conjuntamente con la Universidad de Yale. Volvimos a reseñar esta clasificación en *La Colección Alorda-Dreksen* ob. cit, p. 161, nota, 129.

29 Lo recoge C. PRIETO, *La minería en Nuevo Mundo*. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1968, p. 80, citando el prólogo de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza a la edición de la obra de Bartolomé de ARZÁNS, *La Villa Imperial de Potosí* ((1965).

30 Pertenece a E. Poli y puede verse reproducida, por ejemplo, en el libro *Platería Virreynal*. Banco de Crédito del Perú en la Cultura. Lima, 1974, p. 180. Según cuenta su propietario, adquirió el arca en un convento de Ayacucho.



LÁMINA 1. *Cofre (costado lateral izquierdo). Londres, Museo Victoria y Alberto.*

dos preguntas no tenemos una respuesta puntual, más allá de que hayamos encontrado una señora con idéntica denominación localizada en Sevilla en 1607 dispuesta a pasar a Perú como criada de Don Diego Núñez de Ovando, camarero del Virrey Marqués de Montesclaros, quién gobernó el Perú entre 1608-1615.

A nuestro juicio, tanto este arca como el cofre del Museo Victoria y Alberto tienen el sello inconfundible de los trabajos peruanos, más allá de que la estructura formal de ambas obras derive de esquemas españoles; la una, en forma de caja rectangular sobre patas esféricas y con tapa de medio cañón, mientras que la otra, es un paralelepípedo con la cubierta plana y apoyos de garra con remates semiesféricos. En los dos ejemplares la decoración se compartimenta en espacios rectangulares o cuadrados, y en ambos el temario mezcla motivos naturalistas con otros figurados,

más abundantes éstos en el cofre de Londres y aquéllos en el de Lima. Las figuras que se representan en todos los casos son de españoles (unos aparecen de busto o de cuerpo entero, pero siempre vestidos como caballeros a la usanza peninsular) (lám. 1), pero entre los animales advertimos la presencia de *pumas* y *vizcachas* (roedores), que son exclusivos y propios de la sierra y del altiplano peruano (lám. 2)[31].

Junto a éstos, aparecen además otros motivos que nos conducen igualmente a esta zona: *las sirenas tocando el charango*[32], un motivo de gran éxito en el arte desarrollado en torno al Lago Titicaca, donde son consideradas deidades y símbolo del pecado. Quizás, es por esto por lo que en las dos escenas de los ángulos superiores dispuestas en el respaldo del cofre londinense, cada sirena se acompaña de una figura híbrida (animal —¿puma?— humanizado) sujeto con una gruesa cadena para, así, evitar que huya del susurro de su «encanto» y, también, de dos peces. Éstos, creemos están aludiendo a los pescados (*bogas*) del Lago, cuyo nombre precolombino (todavía hoy conservado) era *Umantuu*, así que los iconos de la *sirena* y los *peces*, no serían otra cosa que una representación india de *Umantuu* y *Quesintuu*, las dos hermanas (mujeres acuáticas) con quienes pecó Tunupa en su travesía por el Titicaca. Lo recogido en estos recuadros resulta, pues, una escenificación de la relación del «pecado carnal» que ésta deidad mantuvo, según la leyenda, con las mujeres-peces del Lago[33]. Por tanto, lo que contemplamos es el trasunto virreinal de Quesintuu y Umantuu, simbolizando el *pecado y la atracción sensual.*

El cofre de Londres y el arca de Lima debieron salir del mismo centro artístico, y no descartamos que se deban a la misma mano o taller, pues en ambas piezas coinciden no sólo varios temas de adorno ya mencionados —más las *garzas*[34] o la *greca vegetal* formando roleos (que ribetea la tapa del cofre así como las aristas de todo el arca)—, sino que la misma factura y tratamiento «a bisel» con que fueron realizados hacen concordar los trabajos. Desde luego es mucho más rico, ornamentalmente hablando, el cofre de Londres, pero esta cualidad depende únicamente de que el encargo fuera de mayor costo.

Por todo lo expuesto, creemos el cofre londinense no es toledano ni obra de Pérez de Montalto ni que su clasificación haya que buscarla y apoyarla en las arquetas califales por más que recuerde de manera lejana la estructura compartimentada de su ornato. Por el contrario, es una pieza claramente altiplánica (Perú-Bolivia), pues su temario no sólo lo es el usual de ella, sino que la sintaxis con que expresa

31 Reproducimos fotográficamente sólo la parte trasera del cofre ante la limitación editorial de ofrecer un total de 4 imágenes. Además, con ella el lector podrá tener una información hasta ahora inédita, pues siempre se ofrecía la foto del frente de la pieza.

32 Pequeña guitarra de cinco cuerdas, usada en América del Sur.

33 Sobre este interesante mito consultar a T. GISBERT, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz, 1980, pp. 46-51.

34 Sobre su significado y el de las *vizcachas* consultar C. ESTERAS en *Platería del Perú Virreinal. 1535-1825* (Madrid, 1997, pp. 106-107) y «Acculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork». *The Colonial Andes...*(ob. cit. pp. 59-71).



LÁMINA 2. *Cofre (cara posterior). Londres, Museo Victoria y Alberto.*

ese lenguaje habla de la peculiar sensibilidad barroca de los plateros de esa región peruana. En cuanto a su cronología es perfectamente cabal fijarla en el reinado de Felipe III (1598-1621), etapa que viene a coincidir con la de gobierno del Virrey Montesclaros (1608-1615), aunque al desconocer quién es el artífice y su formación puede variar la datación y llevarse hasta alguna fecha dentro del período de Felipe IV (1621-1665). No obstante, el cofre fue labrado con toda seguridad antes de *1685*, año en el que Montalto dejó de ser marcador de Toledo, habiendo podido llegar la pieza a esta ciudad en cualquier momento de la etapa en que éste ejerció el cargo (entre 1654 y 1685[35]), sin desechar que su llegada pudo también ser anterior y que, después, por alguna razón desconocida pasó por control bajo el ejercicio de Pérez de Montalto y de ahí las huellas impresas de su marcaje. Nosotros, aún a riesgo de equivocarnos, nos inclinamos por la primera opción, y es posible que llegara a

35 Véase PÉREZ GRANDE, «Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo». *Archivo Secreto*. Especial Cofradías Toledanas. Revista Cultura de Toledo, nº. 2 (2004), p. 129.



Lámina 3. *Cofre (cara posterior). Londres, Museo Victoria y Alberto.*

España formando parte del ajuar de algún español del Perú, quizás con motivo de su ingreso por traslado en un convento de Toledo, de donde dice el Museo Victoria y Alberto que proviene la compra, aunque, lamentablemente, no se especifica si era un monasterio hombres o de mujeres para un posible rastreo de localización toledana de la pieza, o bien que entrara en el mismo como un simple obsequio.

A estas seis piezas americanas, debemos agregar otras dos más que hasta el momento han permanecido inéditas, quizás, por estar guardadas en un depósito del Museo y no expuestas ante el público: nos referimos a un *sahumador* y a un *cofrecillo*. Éste ultimo, consiste en un cofre[36] de pequeño tamaño que, como en el caso del comentado anteriormente, mantiene la típica estructura de baulito de planta rectangular (lám. 3), con la caja en forma de paralelepípedo y la cubierta abovedada de sección semicircular, sin apoyos y también sin manijas en los costados y en la tapa, según otras versiones. La pieza, al parecer, fue adquirida por el Museo Victoria y Alberto en 1881 procedente del «Earl Spencer», que por época suponemos se

36 Está registrado con el nº de inventario 190-1881.

trataba del 6º Conde Spencer (1857-1922) Charles Robert, aunque la documentación de compra que pudiera haberlo aclarado definitivamente se ha extraviado[37].

El ejemplar reúne una decoración suavemente repujada sobre un fondo picado de lustre, en la que predomina una retícula a base de cintas planas de raíz vegetal describiendo tornapuntas en ce y ese, aunque se acompaña también con otros motivos naturalistas, pero a menor escala. Así, descubrimos en la cubierta la presencia de seis *garzas* y en la cara posterior de la caja la representación de un par de *vizcachas* rampantes en los ángulos superiores y una pareja de *caracoles* flanqueando el escudete central que ordena la composición. Igual escudo aparece en el frente, aunque ahora lleva grabada un águila bicéfala, quizás para destacar visualmente cual es la cara principal de la pieza. Curiosamente, en ésta superficie se elimina cualquier motivo animalístico de los arriba comentados, permitiendo por el contrario que se multipliquen los brotes vegetales para, así, densificar el adorno.

Después de los comentarios ya expuestos sobre las *vizcachas* y las *garzas* al referirnos al otro cofre del Museo, queda muy claro que al formar nuevamente parte del temario decorativo es porque la pieza tiene un mismo origen altoperuano, ahora refrendado, además, por la inclusión de unos *caracoles* que son idénticos en su extraña iconografía a los que adornan el arca de la Colección Apelles[38], ejemplar que dimos a conocer en 1997 y para el que, tanto en ese momento como tiempo después (2004), defendimos razonadamente su origen boliviano, de Potosí, y dentro de la etapa de Carlos II.

Resulta fácil, por tanto, proponer este mismo origen a la pieza que ahora sacamos a la luz, aunque por cautela y a la espera de mayor información extendamos su clasificación a la región del Alto Perú (Bolivia). De su datación cabría pensar, por el repertorio ornamental de abstracción geométrica derivado de las maneras bajorrenacentistas, en el primer tercio del siglo XVII, pero la transformación de las cintas, casi, en tallos vegetales nos lleva a un momento en el que ya se deja sentir el espíritu del barroco, de manera que es aconsejable decidirse por el segundo tercio de esa centuria.

El hecho de que este cofrecito estuviera en manos de un propietario de la nobleza inglesa antes de ser adquirido por el Museo no hace sino confirmarnos, una vez más, la gran sensibilidad del coleccionismo de este país para con la platería hispánica[39] incluida como en este caso, la de sus territorios de América.

---

37 Debemos esta información a Sophy Lee, del Departamento de Metales.

38 Cfr. Cristina Esteras en las obras citadas en la nota 34 (pp. 107 y 233). Estos gasterópodos aparecen en el frente de la caja y en ambas ocasiones se representan con su pie carnoso mediante el cual se arrastran, con una cabeza cilíndrica y con dos pares de antenas (tentáculos), pero lo curioso es que el cuerpo ***no aparece protegido*** por la necesaria *concha* de una pieza.

39 Lo pusimos ya de manifiesto al estudiar dos jarros de pico de la antigua colección del Barón Meyer de Rothschild del Castillo de Mentmore (Inglaterra), que hoy pertenecen a la Colección Várez Fisa y a la Colección Alorda-Derksen. Véase en *La platería de la Colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*. Madrid, 2000, nº. 68 y en *La Collección Alorda-Derksen* ob. cit., nº. 29.

Pondremos fin a este trabajo con un precioso *sahumador* renacentista (también puede denominarse *perfumador* o *braserillo de mesa*) que entró a formar parte de los fondos del Museo Victoria y Alberto en 1980, tras adquirirlo en la casa «S.J. Phillips», de Londres[40], pieza que al momento de escribir estas líneas permanece inédita[41]. Tenía por función servir como recipiente para quemar substancias olorosas para perfumar el ambiente de las habitaciones, siguiendo esa antigua tradición española. Consiste en un pequeño braserillo en forma de caja circular dotado de una copa cilíndrica con remate de cúpula gallonada —todo calado para la salida del humo— y una figurilla infantil fundida por colofón (lám. 4). No asienta directamente sobre la base sino que apoya sobre cuatro patitas fantásticas conformadas por seres híbridos en los que se combina el cuerpo de una arpía con la cabeza de guerrero con casco. La decoración del brasero consiste en disponer ocho tondos —dos a dos— con cabezas masculinas y entre ellos un motivo de *candelieri*, mientras que en la zona cilíndrica de la copa el motivo repetido y principal lo constituye una pequeña góndola con dos *puttis*, además de reunir pabellones colgantes, jarrones y otros detalles propios del repertorio renacentista, siempre manejado con eje de simetría axial; en los gallones de la cúpula se alojan tallos serpenteantes rematados en cabezas humanas y en la zona en talud donde se inicia el arranque de la copa hay tornapuntas entrelazadas.

Quién contemple la imagen se dará cuenta, inmediatamente, de su gran parecido con otros sahumadores mexicanos ya publicados, así que proporcionarle a éste de Londres el mismo origen no es tarea difícil ni cuestionable. Pero veamos de los tres sahumadores o braserillos de mesa conocidos hasta el momento con cual de ellos tiene mayor afinidad, más allá de que con todos guarde semejanza formal y decorativa. Nos referimos a los conservados en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid[42], a uno subastado dos veces en «Durán» (Madrid) en 1979 y 1984[43] y en

40 Es de plata en su color y mide 15,5 cm de altura y 10 cm de anchura máxima. Aparece registrado con el nº. M.62-1980.

41 Seleccionamos la pieza para exhibirla en una exposición organizada por el Philadelfia Museum of Art que se inaugurará en Filadelfia (E.E.U.U.) a mediados de septiembre de este año (2006), de manera que el texto de la ficha correspondiente saldrá en el catálogo *The Arts in Latin America. 1492-1820*, ahora en proceso editorial. Así pues, el sahumador verá la luz de nuestra mano, pero con antelación a la publicación de este artículo.

42 Lo dimos a conocer con motivo de la exposición *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX* (Madrid, 1986), cat. nº. 1 y después lo exhibimos entre noviembre de 1989 y febrero de 1990 en ciudad de México en otra exposición *El Arte de la Platería Mexicana. 500 años*, cat. nº. 6. Con posterioridad nos hemos ocupado de la pieza en otras publicaciones, como por ejemplo en «Plata labrada mexicana en España...» ob. cit., p. 52 con reproducción fotográfica. Está marcado sólo con el punzón del la ciudad de México.

43 Ver los lotes 156 y 418 de los catálogos de ambas subastas (nº. 123, octubre de 1979 y nº. 184, octubre de 1984), en los que los punzones se leyeron como de Alcalá de Henares y del platero Visan. Sin embargo, su marcaje es inequívocamente mexicano, pues presenta la marca de localidad de ciudad de México en su variante más antigua y la del platero Gabriel de Villasana. La pieza, al parecer, perteneció con anterioridad al Barón Carl Mayer de Rotschild, de Franfort, quién la subastó en la Galería Georges Petit, de París, en junio de 1911.



LÁMINA 4. *Sahumador. Londres, Museo Victoria y Alberto.*

la actualidad en colección privada, y a otro perteneciente a la catedral de Sevilla[44], aunque éste debió ser transformado en la misma ciudad de México, en 1578, para servir de relicario con restos de San Miguel de la Cogolla. Y desde luego, cotejados los cuatro ejemplares es con el de la colección privada subastado en «Durán» con el que mantiene, sin duda, mayor semejanza: por los seres monstruosos de las pa-

44 Aunque fue Palomero Páramo quién reprodujo la pieza por vez primera y quién dio la información documental de que era «obra mexicana realizada en 1578 a instancias de doña María de la Torre» y una donación de canónigo Mateos Gago, no se percató de que para fabricar dicho relicario se estaba reutilizando un sahumador renacentista al que se le añadía un astil y un pie de estilo posterior, manierista (en «La platería en la catedral de Sevilla». *La Catedral de Sevilla.* Sevilla, 1984, p. 592 con foto). Fuimos nosotros quienes en 1991 advertimos esta reforma y el cambio del sahumador como caja relicario, señalando además cuál era su uso primitivo, el estilo, la cronología y el origen mexicano del mismo (en «Más noticias sobre Villasana y Consuegra, marcadores de la platería mexicana del siglo XVI». *Cuaderno de Arte Colonial.* Museo de América, nº. 7 (mayo 1991, p. 82 con fotografía). Recientemente (2003) Montalvo Martín («Platería americana en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid» en *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Universidad de Murcia, p. 389) escribe sobre la pieza poniéndola en relación con la del Instituto Valencia de Juan, como si ese descubrimiento fuera suyo, cuando once años atrás lo habíamos advertido y justificado en el artículo arriba mencionado, trabajo que por supuesto no cita.

tas, por los adornos del friso del brasero (tondos romanistas) y por los del cuerpo cilíndrico (góndolas con los *puttis*, los jarrones y los pabellones colgantes), además de por los motivos que figuran entre los gallones de la cúpula y por la cornisa rizada y levantada que marca el inicio de ésta; lo que diferencia a ambas piezas son las dos las figuras fundidas del remate (una es un niño y la otra un guerrero) y el que las patas en el caso del sahumador de colección privada, además de las arpías, lleve unas gruesas esferas donde se apoya. La similitud es tanta que hasta cabría la posibilidad de creerlo de la misma mano y en consecuencia datarlo en los mismos años en los que fechamos a éste último (hacia 1544-1545), aunque al no ir marcado el de Londres es difícil ajustar su datación, pues puede variar algo y es por eso por lo que, de modo tentativo, le proponemos una cronología cercana a 1550 o dentro de esta década, período en el que también venimos datando el *sahumador* del Instituto Valencia de Don Juan.

Desde 1986 en que descubrimos este último hasta el 2006 en que damos a conocer este *sahumador* del Museo Victoria y Alberto Londres han pasado veinte años y tan sólo han aparecido cuatro ejemplares del mismo tipo siendo, por tanto, de extraordinaria rareza —por escasos— dentro del panorama de la platería hispánica, pues de momento no se conoce ninguno con estas características que tenga un seguro origen español (de la Península). Desconocemos si el modelo formal es realmente mexicano o peninsular, aunque un sahumador con estructura parecida y estilo similar ilustre el «*Bodegón con Mesa Servida*» de colección particular, que el madrileño Juan Van der Hamen pintó hacia 1622[45]. Sin embargo, su presencia en este óleo no es una señal inequívoca de que su origen sea local (español), pues como ocurre en bastantes ocasiones algunas de las piezas que figuran en las composiciones pictóricas españolas ni son contemporáneas de la obra ni tampoco del lugar donde se pintaron[46].

Es cierto, como decíamos al comienzo de estas líneas, que son sólo ocho las piezas de platería hispanoamericana (cinco de México, una de Guatemala y dos de Perú) las que hasta ahora hemos registrado en el Museo Victoria y Alberto diluidas dentro del amplio elenco de obras españolas, pero son tan especiales por su gran calidad artística, antigüedad y rareza que bien merecían ser tratadas conjuntamente, para así resaltar su importancia dentro de los fondos de ese museo y también para poner, una vez más, de manifiesto y en valor un arte que en manos de los plateros hispanoamericanos adquiere verdadera categoría y relevancia.

---

45 Reproducido en P. CHERRY, *Arte y Naturaleza. El Bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, 1999, fig. 93.

46 Un ejemplo bien ilustrativo a este respecto nos los proporciona Diego Velázquez en «*Las Meninas*», pues la jarra (bucarito) modelada de engobe rojo bruñido y decoración impresa que la menina Mª. Agustina Sarmiento ofrece a la princesa Margarita es una pieza de Tonalá (México) y no española. En este mismo sentido se podrían señalar varios cuadros de Juan Bautista Espinosa, entre ellos el «*Bodegón con objetos de platería*» (1624) de la Colección Maseveu (Oviedo) o el «*Bodegón de frutos*» del Museo del Prado, donde utiliza vasijas y orzas también de Tonalá.

Sacramento y culto. Las custodias procesionales de Aguilar de la Frontera y Montilla (Córdoba)

JOSÉ GALISTEO MARTÍNEZ
Universidad de Málaga

Trémulas campanillas anuncian la custodia
en suave temblor de cristal y de trigo.
Racimos palpitantes entrelazan sus pámpanos
por la plata desnuda de los ángeles...

Pablo García Baena

Si del *año litúrgico* cristiano tuviésemos que resaltar cuál es una de las fiestas más grandes por antonomasia no dudamos en ningún instante en inclinarnos por la Solemnidad del Cuerpo y Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, pese a su mutabilidad en el calendario. Desde que en 1264, y gracias a la universalidad otorgada por el papa Urbano IV para todo el orbe católico de la citada festividad, no ha existido rincón alguno del planeta que no haya manifestado su más devota y rendida adoración a la presencia real de Cristo-Eucaristía. Su celebración ha gozado de las más lujosas y minuciosas descripciones gracias al aparato que, al respeto, se ha montado y que entraremos en detalle. Pero si existe algo especialmente interesante de toda la celebración es el enorme y variado catálogo de bienes muebles que, *ex profeso*, se ha realizado para su desarrollo y continuidad en el tiempo. No perdamos de vista la renovación diaria de este misterio a través del sacramento de la Eucaristía, el cual

necesita de objetos perdurables y nobles pues su uso albergará nada menos que al Rey del Universo. Vasos sagrados, patenas, vinajeras, jarros, ternos... son parte de ese ajuar propio de la única cena verdadera donde Dios se hace presente a su grey como renovación de su encarnación permanente; si bien, la custodia procesional resulta alhaja estrella de entre todas las demás. Cristo, bajo la especie del Divino Pan, la toma suya como Sede y Mansión, cual *Palatium Christi*, para reinar con sus haces de Amor y Vida a su paso por la ciudad de los hombres[1].

No podían quedar excluidas de tal privilegio ciudades como Aguilar de la Frontera y Montilla. Situadas al sur de Córdoba, en plena zona campiñesa, gozan de un esplendor histórico especial, al ser hijas legítimas del linaje de los Fernández de Córdoba y auspiciarse, precisamente, bajo el blasón de la Casa de Aguilar. Por ello, huelga señalar la enorme importancia que en estas villas tuvieron las cofradías en honor y gloria del Santísimo Sacramento[2]. En esta ocasión, como ya señalábamos, nuestro estudio sólo va a ahondar en el devenir histórico-artístico de su presea más sobresaliente, la custodia procesional, ejemplos no tanto de la riqueza artística y patrimonial de estas localidades como de la trascendencia de una serie de valores estéticos, teológicos y culturales de enorme importancia, muestras incomparables de una época determinada (primer tercio del siglo XIX). Por eso, hemos preferido que su estudio se realice en paralelo, para ir mostrando las analogías y/o afinidades de ambas empresas.

RETAZOS DEL PASADO

Desde que tenemos constancia documental de estas cofradías en sus respectivas villas, sabemos que una de sus actividades cultuales era —como resulta obvio— la atención, preparación y realización de la fiesta principal y octava del *Corpus Christi*[3]. Para ello, debemos remontarnos, como mínimo, a mediados del siglo XVI, donde comprobaremos los típicos movimientos socio-económicos y culturales de estas corporaciones. Este periodo no es caprichoso, sino fruto de la efervescencia católica, promovida por las directrices trentinas, en aras de una férrea defensa por la impor-

---

1 Para profundizar más en conceptos y cuestiones propias, véanse todas las aportaciones realizadas en G. FERNÁNDEZ JUÁREZ y F. MARTÍNEZ GIL (coords.), *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

2 Hacia 1773, tanto la cofradía aguilarense como la montillana encabezaban el *ranking* de las corporaciones más ricas de la provincia, con unos gastos anuales que montaban a 11.000 y 8.000 reales, respectivamente. Cfr., E. MIRA CABALLOS, «Hermandades y Cofradías en la provincia de Córdoba a través del censo de 1773». *Ariadna* (Palma del Río —Córdoba—) nº. 17 (2004), pp. 247-271.

3 Si bien no vamos a entrar en el desarrollo de la procesión del Corpus Christi en estas localidades, no nos resistimos a señalar dos pequeñas contribuciones montillanas que, al menos, nos esclarezcan parte de su desarrollo y continuidad en el tiempo. Para ello, vid. E. GARRAMIOLA PRIETO, «El Corpus Christi montillano, antes y ahora». *Nuestro Ambiente* (Montilla) nº. 212 (junio 1996), pp. 11; A. RAMÍREZ HIDALGO, «Jueves de Corpus». *Nuestro Ambiente* (Montilla) nº. 235 (julio 1998), pp. 86-87.

tancia y vigor del sacramento frente a los ataques protestantes. Así, por ejemplo, sabemos cómo la cofradía montillana fue aprobada, estatutariamente hablando, en 1544 bajo la prelatura cordobesa de Leopoldo de Austria (1541-1557), si bien el concejo municipal ya hacía referencia mucho antes —hacia 1539— a algunos de los preparativos de dicha celebración[4], lo cual nos hace pensar que esta asociación de fieles estuviese constituida, de manera oficiosa, desde esa fecha —cuanto menos— en la Parroquia de Santiago[5]. De esta misma suerte, corrió la corporación aguilarense, ya que su establecimiento en la Parroquia Santa María del Soterraño se llevaría a cabo entre 1554 y 1566, siendo en febrero de 1575 cuando, en visita general girada, se les obliga a sus oficiales redactar unas reglas para un correcto y normal ejercicio cofrade[6].

Pronto, por necesidad de la corporación y ser algo inherente al culto diario de las distintas Parroquias, las hermandades se irían haciendo de un ajuar valioso, destacando sobremanera las distintas hechuras de custodias, ostensorios y manifestadores para la exposición pública de la Hostia Pura a la feligresía no sólo en el interior de los templos, sino en solemnes procesiones públicas o claustrales. El metal más utilizado será la plata, bien en su color bien sobredorada, labrada por los mejores y más expertos artífices de la zona. Por disposición episcopal, la mayoría de estos encargos serán confiados a maestros que ya, con anterioridad, han trabajado para la Fábrica Mayor de la diócesis, recibiendo la aquiescencia de la jerarquía eclesiástica. En este momento, la tipología de custodia aún arrastra esa idea de arca-receptáculo íntima, si bien ya va superando tanto hermetismo medievalista y, aceptando esas ansias de 'ver' la custodia por parte de quien la adora, su morfología va horadando esos pequeños paramentos argentíferos para mostrar en su plenitud la Sagrada Forma, abrazada por la lúnula de oro refulgente.

Según Nieto Cumplido, parece que la primitiva pieza expositora que Aguilar procesionó fue, justamente, una soberbia custodia denominada de *templete o farol*,

---

4 E. GARRAMIOLA PRIETO, «El Corpus Christi e institución de la Cofradía Sacramental». *Nuestro Ambiente* (Montilla) nº. 269 (julio 2001), p. 72. Este mismo autor, en otra contribución histórica [«Fiestas y custodias del Corpus Christi en Montilla». *Nuestro Ambiente* (Montilla) nº. 78 (junio 1984), p. 5], determina el establecimiento canónico de la cofradía el 20 de mayo de 1554, fecha que no hemos podido constatar en el resto de fuentes consultadas, por lo que mantenemos como «oficial» la datación reflejada en la aprobación de las reglas refrendada por el Provisor General del Obispado, Francisco Morante.

5 Según Jurado Aguilar, *las primeras noticias que se hallan en su archivo empiezan por una Bula del Sumo Pontífice el Señor Paulo III, despachada en Roma en el año de 1540 en que se concede varias indulgencias y gracias a todos los hermanos de dicha cofradía...* Asimismo, apunta que *las constituciones son del mismo año* [15]*40...* Vid. A. JURADO AGUILAR, *Ulía ilustrada y fundación de Montilla*, Ms., 1776, p. 222. Aprovechamos la ocasión para mostrar nuestro más sincero agradecimiento a Elena Bellido Vela, Antonio Luis Jiménez Barranco y Antonio Maestre Ballesteros por su desinteresada colaboración.

6 J. ARANDA DONCEL, *Historia de la Semana Santa de Aguilar de la Frontera durante los siglos XVI al XX*. Córdoba, Diputación y Ayuntamiento de Aguilar de la Frontera, 1994, p. 25. Tal era su consolidación que, hacia 1566, contaba con una nómina de 242 cofrades.

compuesta *de ymagineria con su caja y luneta redonda dentro en que va el Santísimo Sacramento el día del Corpus Christi...*[7], a tenor de las cuatro anillas que se sitúan en la base para fijarla, a buen seguro, sobre unas andas o parihuelas, atribuida a Diego Fernández Rubio[8]. Por contra, en el caso montillano nos encontramos, también, con una obra de este mismo artista para cumplir análoga función, contratada en 10 de abril de 1592, cuyas *esquinas del cuerpo de la custodia han de ir por remates los cuatro Evangelistas de relieves redondos y en el remate de toda ella ha de ir un Cristo Resucitado también de relieve redondo...* y su peso *ha de llevar cincuenta marcos de plata, dos más o menos...*[9]. Nos atrevemos a suponer que la citada obra sigue, en parámetros generales, la de Aguilar; es decir, su esquema estructural aún persiste en el tipo *templete* o *farol*, sin descartar la posibilidad de ser, de igual modo, una custodia-sol. No obstante, no fue la única custodia que poseyó la cofradía sacramental de Montilla. A raíz de una carta de contrato suscrita el 7 de octubre de 1611, Garramiola Prieto se hace eco de un frustrado encargo realizado al platero cordobés Jerónimo de la Cruz de una custodia con diseño de Lorenzo de Medina que ve su anulación, según nota marginal expresada al margen, en 29 de noviembre de 1612 por escasez de recursos económicos[10].

En nuestro intento por desentrañar este embrollo documental e intentar saber cuál fue —o fueron— las custodias usadas para el día del Corpus en Montilla nos topamos con otro inconveniente más: uno de los inventarios más antiguos de la cofradía (1617), sólo nos ofrece un registro con una pieza de esta categoría, describiéndola en los siguientes términos: *La custodia de plata que pesa / de plata* [sic] *con el relicario / dorado della que tiene unos / rrayos allrededor del virill / doscientos y cuarenta y ocho / marcoss cada marco de a sesenta / y zinco reales de balor y costo / la hechura otros tantos mas / como tubo de pesso...*[11]. Por su descripción, *a priori* no coincide con ninguna de las obras descritas, por lo que nos lleva a pensar varias hipótesis: que la obra de Fernández Rubio bien por este tiempo ya no existiese o no se usara para procesionar bien fuese una nueva. En caso de ser esta última opción, acaso aquélla sea la referida por Jurado Aguilar en su manuscrito, el cual apunta *hizose la custodia principal el año de 1614 y costó unos cuatro mil ducados...*[12]. Sea

7 Archivo Parroquia del Soterraño (APS). *Visitas Pastorales*, 1610, s/f., s/c. Extraído de M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1993, pp. 137 y 180.

8 J. BERNIER LUQUE (dir.), D. ORTIZ JUÁREZ, M. NIETO CUMPLIDO y F. LARA ARREBOLA, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Diputación, 1981. T. I, pp. 66 y 105 (notas 82 y 83).

9 E. GARRAMIOLA PRIETO, «La antigua custodia procesional del Corpus Christi en Montilla». *Nuestro Ambiente* (Montilla) nº. 277 (junio 2002), p. 16.

10 E. GARRAMIOLA PRIETO, «La cofradía sacramental en la crisis pecunaria [sic] del siglo XVII». *Nuestro Ambiente* (Montilla) nº. 299 (junio 2004), pp. 16-17.

11 Archivo Parroquia Santiago de Montilla. *Libro de Visitas Pastorales*, 1617, fol. 929, s/c.

12 A. JURADO AGUILAR, ob. cit., p. 232.

como fuere, en honor a la verdad no es éste nuestro cometido, por lo que decidimos dejar el tema esbozado para que sea el paso del tiempo u otra ocasión más propicia quien nos de una explicación más clara y coherente al respecto.

CORREN NUEVOS TIEMPOS

Los gustos, al igual que las épocas, se van sucediendo en el tiempo y, pese a sufrir regresiones estilísticas de mayor o menor acierto, el instinto tiende siempre al progreso, al cambio, como sinónimo de futuro. En el caso que nos ocupa, la permuta fue radical y, por supuesto, afectaba a la imagen de sendas cofradías sacramentales. El paso del tiempo, las nuevas generaciones, el debido y apropiado *aggiornamiento* al devenir histórico... todo serían excusas perfectas para justificar la nueva hechura de una aparatosas y suntuosas custodias turriformes o de asiento que, para nada, tienen que ver con los ejemplos citados. Pero, ¿cómo se maquinará toda esta innovación? Ni qué decir tiene que pivota en la razón del ser y del parecer, de la imagen y del poder, aprovechándose de los medios más convenientes y convenidos (mecenazgo, donación, nueva adquisición...). Todo es factible con tal de cambiar la lectura del fenómeno socio-religioso. Para bien o para mal, la fiesta del Corpus va cogiendo en estos pueblos unos tintes más regios, graves, no por gusto sino a fuerza de una imposición superior que desea romper con tanta cotidianidad y jubilo «descontrolado» en el cortejo procesional para otorgarle, definitivamente, un ámbito más cortesano, propio del estamento religioso. Todo esto hace que la procesión posea unos fines más restrictivos y que lo popular quede para los días inmediatos, de ahí que la estética haga más grandilocuente este «templo callejero» para que su imposición religiosa sea real y efectiva. Lo peor de todo es que se hace para el pueblo, pero a éste ya se le ha excluido de todo protagonismo en su discurrir[13].

Probablemente, tanto en Montilla como en Aguilar, aquellas custodias antiguas quedarían minúsculas en tamaño para ser procesionadas con tanto boato por calles más amplias y saneadas que las de los antiguos trazados viarios y, desde finales del siglo XVIII, ya se pensara en algo más grande, más acorde con lo propuesto y ordenado. Es ahí cuando aparecen los ejemplos actuales objeto de nuestro estudio (láms. 1 y 2).

Comenzaremos con la obra de Aguilar[14]. Corría el año 1818. Ante el escribano de oficio, José María Sauces, los albaceas testamentarios (Francisco Castilla, Fer-

13 Véase, entre otros, F. MARTÍNEZ GIL y A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, «Estabilidad y conflicto en la fiesta del Corpus Christi» en G. FERNÁNDEZ JUÁREZ y F. MARTÍNEZ GIL (coords.), ob. cit., pp. 43-65; o S. RODRÍGUEZ BECERRA, «El Corpus en Andalucía. De fiesta del poder a fiesta de la identidad» en G. FERNÁNDEZ JUÁREZ y F. MARTÍNEZ GIL (coords.), ob. cit., pp. 383-398.

14 Y así lo hacemos por ser ésta de la que, afortunadamente, más información hemos encontrado. Esperamos algún día poder hablar con la misma propiedad histórica de la custodia montillana.



LÁMINA 1. *Custodia de Montilla.*



LÁMINA 2. *Custodia de Aguilar de la Frontera.*

nando de Varo, Manuel Machado, José Arrebola) y el Vicario y Cura propio de la Iglesia Parroquial (Miguel López y Luque) abren una diligencia al inventario de bienes formado extrajudicialmente por muerte de María Teresa Márquez de Alcántara Álvarez y Casasola. Soltera y sin compromisos familiares, fue enterrada el 11 de noviembre de 1818 en el cementerio de la Parroquial[15]. Hija de Juan Márquez de Alcantara y María Bernarda Álvarez y Casasola —naturales de Espejo (Córdoba)—, su posición económica era bien holgada y sabemos, por ejemplo, parte de su hacienda. Espiritualmente, era una persona muy piadosa y sentía gran veneración por la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno[16]. No sabemos el por qué de su preocupación por acometer la nueva hechura de la custodia procesional. Varias podrían ser las posibilidades: que algún clérigo de la Parroquial o familiar suyo le pidiese que realizara tal gracia o que su realización fuese deseo expreso de la donante. Pero no nos distraigamos con su biografía.

Como indicábamos, reunidas las partes interesadas en la casa de la finada, se cumple con lo estipulado en la cláusula testamentaria correspondiente y en disposición de Márquez de Alcántara hecha en 6 de noviembre del año de su óbito. Así, se hace entrega al Vicario Parroquial, junto al Mayordomo de la fábrica, de las alhajas que esta señorita había dejado para su uso y disfrute. De este modo, *las / Andas y Custodia de Plata con su viril de oro y Pedrería; / Corona de oro de Ntro. Padre Jesús Nazareno; y resplandores p^{a}. / el servicio de Ntra. Señora de los Dolores, para que disponiendo dho. / Señor Vicario y Mayordomo de su conservación y custodia, al— / mismo tiempo cumplan con el objeto de dha. Señora Legante / con sujeción a las Condiciones que resultan de la Clausula del / Testamento...*, otorgándole *el compe— / tente título de pertenencia para que en todo caso resulte el dro. / que la Yglesia y su Fabrica tienen s^{re} estas alajas* [sic]...[17]. Al parecer, estas piezas estaban pendientes de ciertos reparos y detalles que, igualmente, se reflejan por escrito en el citado instrumento notarial. Sin más, los propios fiduciarios disponen *que se lleve al cavo lo dis— / puesto en la Es^{ra}. de declaración, por la que determinó la / misma difunta, la conclusión del Repisón de expresadas Andas / para lo que tenia dado siete mil y cuarenta r^{s}. a D^{n}. Manuel de / Aguilar, Platero de la Ciudad de Cordova, a quien se le avise / para que concluya el Repison, y al mismo tiempo se traten // las Potencias de oro que le faltan a la Corona de la Imagen / de Ntro. Padre Jesús que se venera en dha. Yglesia Parroqui— / al...*[18]. Terminan advirtiendo que, una vez

15 APS. *Libro de Entierros*, nº. 7 (1814-1820), 11 noviembre 1818, fol. 107.

16 F.M. ESPINO JIMÉNEZ, *Historia de la Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Aguilar de la Frontera (Siglos XVI-XXI). Religiosidad popular, cultura y sociedad.* Córdoba, Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Diputación, 2002, pp. 316-317.

17 APS. *Testamento de María Teresa Márquez de Alcántara*, s/f., s/c. En su día, usamos parte del mismo en J. GALISTEO MARTÍNEZ, «El mecenazgo artístico en las cofradías decimonónicas aguilarenses: el caso de Dª. María Teresa Márquez de Alcántara». *Sayones* (Aguilar de la Frontera) nº. 17 (enero 2002), pp. 40-43. También, en lo tocante a la imagen nazarena, se ocupó F.M. ESPINO JIMÉNEZ, ob. cit., pp. 436-438.

18 Ibidem.

cerrados tales avisos y llevados a su efecto, *se entregue a la misma / Yglesia, vicario y Mayordomo, quienes hallándonos presentes / enterados de la Clausula dispositiva en el Testam[to]; otorgamos a nre. de la expresada Yg[a]. / Parroquial, aceptamos dho. legado en su favor, como sus / representantes, y nos obligamos por si y por los venideros, a / cumplir todo lo dispuesto por la S[ra]. legante, cuyas Ala— / jas de Andas, Custodia, viril y Corona, recivimos de los / albaceas de la Expresada S[ra]. en este acot.*[sic] *a presencia del / Ynfracripto Es[criba]no...*[19].

En cambio, la 'intrahistoria' de la obra de Montilla, brilla por su ausencia. Sólo en el trasdós interno de la cúpula del primer cuerpo, en el mismo armazón de la madera, se lee la siguiente inscripción: *Se hizo por la Cofradía en el año de 1809. siendo Vicario D.[n] Npl. de Villalba / herm.[o] mayor D.[n] Pedro de Aguilar Jurado, y Diputados para esta obra D.[n] / Rafael San[che]z. de Feria Rector, D.[n] Juan Perez de Algaba, D.[n] Manuel Albear / y May.[mo] D.[n] Fran.[co] de Borja Ruiz Lorenzo. / Le dio bendicion el / Yll.[mo] S.[or] D.[n] Pedro Antonio de / Trebilla obpo de Cordoba*[20]. Nada más. Ni sabemos cómo pudo producirse su encargo ni qué hecho preciso pudo llevarse a cabo para originar su creación. Choca sobremanera que uno de sus promotores, el presbítero Francisco de Borja Ruiz Lorenzo[21], no haga ninguna referencia a ello en su historia local[22]. Cosas de la vida y del destino.

SOLI DEO HONOR ET GLORIA. UN ESTILO, UNA IDEA[23]

La utopía, una vez más, baña al pensamiento y hace de estos dechados humanos pequeñas «microarquitecturas» ideales. Estas maquetas argentíferas sólo recrean la fantasía ilusionista de quien sueña con algo más grande, más hermoso. Esta 'idea' tuvo en vilo a una familia de plateros, teóricos básicos para su comprensión, como fue la saga de los Arfe. A buen seguro que Juan, consciente de su astucia heredada,

---

19 Ibidem.

20 La custodia aguilarense también posee una inscripción, en este caso, al pie del basamento: SE HIZO ESTA CVSTODIA A DEBOCION Y ESPENSAS DE LA S.RA D.A MARIA TERESA MARQVEZ DE ALCANTARA, DE ESTADO ONESTO Y VEZINA DE LA VILLA DE AGVILAR EN EL AÑO 1816.

21 Por cierto, éste, junto a Joaquín Villegas (Cura Párroco), Dionisio Madrid y Pedro Aguilar (presbíteros) y Antonio Fernández Solano (doctor en Medicina), fueron los donantes de los libros que conformaron la biblioteca de la Parroquia de Santiago. Cfr., P. MADOZ (1845-1850), *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de Andalucía. Córdoba*. Valladolid, Ámbito Ediciones, 1987, p. 193 [Ed. facsímil de A. LÓPEZ ONTIVEROS].

22 *Historia de la M. N. L de Montilla*, 1779 [copia manuscrita de Dámaso Delgado (1870)].

23 Pensamos que nuestra aportación no debe caer en la mera descripción de las piezas, sino en la reflexión estética y visual de sus características. Por eso, damos por sabido que el lector parte de la base de su existencia y, por ende, obviamos tal proceso formalista, para ahondar más en sus correspondencias. Para ello, consúltese a D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*. Córdoba: Diputación, 1973, pp. 102-104, 232 y 234; C. HERNMARCK, *Custodias procesionales de España*. Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, pp. 284-287; ó M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 152-153, entre otros.

regaló a la Tratadística el secreto de esos 'palacios cristológicos' familiares. Y sólo se sirvió de una de la Arquitectura para supeditar el resto a su nobleza, a su magnanimidad. Porque lo que nuestro artista común, Manuel de Aguilar y Guerrero[24], hace en sus dos custodias no es sino desarrollar, a pie juntilla, la solución formal del reparto proporcional de una volumetría abstracta de forma piramidal, evocando el cobijo que, en zona desértica, guareció al Libertador. De esta manera, vertebra la gran masa en dos cuerpos decrecientes y ubica todos los resortes estructurales de tal manera que centralice su planta, propia del Tabernáculo, para enaltecer, sólo y exclusivamente a Dios-Eucaristía[25].

Ambos trabajos, con una diferencia de siete años, no pueden negar su parentela, pese a lo 'barroquizada' que pueda aparentar el ejemplo montillano (210 x 114 x 114 cm.) en su basamento. Sus medidas vienen a ser prácticamente similares, si bien la obra de Aguilar (200 x 99 x 99 cm.) se levanta más de su nacimiento, gracias a una peana o *repisón* efectuado para otorgarle más verticalidad sobre las andas[26], gracia de la que no goza la obra vecina fingiendo más robustez en su diseño. Para establecer el primer cuerpo, la obra aguilarense despega de su base gracias a unos plintos o pedestales rectangulares que levantan, de forma gallarda, unas hercúleas columnas de orden corintio, arrastrando el templo formado su origen octogonal de la peana. En cambio, Montilla solventa el paso saltando de las curvas-contracurvas de su base a la estructura cuadrangular sin más; por lo demás (columnas y entablamento), idéntico a su compañera. Para ambas, los intercolumnios son salvados con obeliscos, flanqueando al Sol de la Cristiandad.

El trabajo de arquitectura formulado para sustentar el ostensorio sigue, en parámetros generales, la idea genérica de los dos primeros cuerpos (plinto y masa oval)[27]. El astil, a modo de manzana, lo ocupan un ángel tenante, de bello pero escogido escorzo, quien sostiene el viril y la masa nebulosa, junto a los rayos solares,

24 Ingresó como platero en la congregación cordobesa el 6 de julio de 1794. Vid. D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980, p. 141.

25 Para seguir en esta línea, aconsejamos la lectura de J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, «Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible». *Boletín de Arte* (Málaga) nº. 16 (1995), pp. 139-158.

26 Precisamente, las marcas de esta peana delatan el trabajo apuntado en la diligencia antes expuesta, puesto que el contraste está fechado en 1818, a diferencia del resto del conjunto (1816). Asimismo, resulta curioso señalar cómo las distintas marcas de contrastía de la custodia montillana localizan su fecha de realización en 1808 (difiriendo de la fecha de la inscripción), algo que no debe extrañarnos, pues hemos de tener en cuenta que, a buen seguro, las distintas piezas argentíferas se registrarían, por parte de Vega y Torres, antes de su montaje y composición, pudiendo pasar perfectamente unos meses hasta su ensambladura final.

27 El ostensorio de la *Custodia Procesional* de Montilla guarda afinidad, también de la misma ciudad, con su homónimo sita en la Iglesia de la Encarnación (PP. Jesuitas), realizado por Manuel Aguilar y contrastado por Vega y Torres hacia 1810. Vid., AA. VV. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, Junta de Andalucía, Diputación y Caja Provincial de Ahorros, 1993. T. VI, p. 268.

que lo acompañan. Este ángel evoca, sin lugar a equivocarnos y como ya ha sido apuntado en otras ocasiones, al quehacer de Castro en su *Custodia Procesional* de la cercana ciudad de La Rambla (Córdoba), basado en el diseño que le ofrece el francés Miguel Verdiguier para su realización[28].

El segundo cuerpo remata, prácticamente, los dos ejemplos turriformes. Con el mismo esquema arquitectónico del primer cuerpo, su interior se reserva bien para el Crucificado (Aguilar de la Frontera) bien para el Patrón de la ciudad, San Francisco Solano (Montilla). En el centro de ambas cúpulas, una campanilla cuelga para sufrir su balanceo al movimiento por las calles. Como cenit, la figura alegórica de la *Fe*: en Aguilar, con libro y ojos vendados; en Montilla, con cruz, sobre el orbe terráqueo y ojos, también, vendados.

Iconográficamente hablando, emplea la simbología (Pelícano, Áve Fénix, racimo de uvas, tienda del Desierto, mesa con jarro, Fuente Mística, Cordero con libro de siete sellos o con lábaro, espigas, racimo de uvas, león, cruz, atributos pasionistas...) amén escenas vetero y novotestamentarias (San Pedro y San Pablo más otros apóstoles, Bautismo de Cristo, el rey David tocando el arpa, Racimo de la Tierra de Promisión...) al uso, más frecuentes, sin muchas complicaciones para su comprensión. En cuanto a la decoración, guirnaldas, motivos florales, cartelas ovales peras invertidas o jarroncitos de flores saldan este teatro sacro del Mundo, de la Paz y de la Vida.

---

28 Cfr., J. GALISTEO MARTÍNEZ, «*Dime cómo en la tierra el cielo cabe...* En torno a Damián de Castro y la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba). Aportación documental». *Boletín de Arte* (Málaga) nº. 26 (2005), en prensa. Hasta el mismo Castro vio afortunado tal recurso y lo empleó en otros ejemplos, tal como la *Custodia* de la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Villa del Río (Córdoba), realizada hacia 1785. Asimismo, y fuera de Córdoba capital y provincia, podemos citar —salvando las distancias— la *Custodia* que realizara Bernardo Montiel para la catedral de Málaga hacia 1809.

En torno a la producción de Damián de Castro en Écija (Sevilla)

GERARDO GARCÍA LEÓN
Junta de Andalucía, Consejería de Cultura

La ciudad de Écija conserva un extenso y rico patrimonio histórico, artístico y cultural, que constituye el mejor testimonio de la dilatada historia vivida por su comunidad. Una parte singular de ese acervo está formada por casi un millar de piezas de orfebrería que se guardan en las parroquias, iglesias, conventos y capillas, así como otras instituciones y particulares de la ciudad.

En este hermoso tesoro se acumula una gran variedad de objetos de carácter litúrgico, algunos de los cuales fueron creados por los mejores artistas plateros de cada época; su amplia cronología abarca desde las postrimerías del siglo XV, hasta bien entrada la pasada centuria.

Las piezas de orfebrería que guarda Écija, cuya realización fue llevada a cabo entre 1760 y 1779, en el taller del platero cordobés Damián de Castro y García Osorio, son las siguientes: rostrillo de oro y pedrería, cruz parroquial y juego completo de atriles, sacras y portapaces de plata, en la parroquia mayor de Santa Cruz; cruz de estandarte de plata, en la parroquia de Santa María; arca sacramental de plata, en el Convento de Santo Domingo; así como el soberbio conjunto de piezas de la Hermandad del Santo Entierro de Cristo y Nuestra Señora de la Soledad, del Convento del Carmen Calzado, compuesto de corona imperial, media luna, ráfaga, dos lámparas y ocho faroles de plata[1].

1 G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001, p. 244. Por guardar estrechos vínculos con el estilo y estructura de algunas obras de Castro, quizá también se

EL ARTE DE LA PLATERÍA EN ÉCIJA

Como es bien sabido, a lo largo de la historia el platero fue un personaje que siempre gozó de cierto peso específico dentro de la sociedad en la que desarrollaba su oficio; la necesidad que tenían estos artistas de poseer algunos conocimientos de dibujo, proporciones y geometría, así como el manejo de la aritmética y la naturaleza especial de las materias primas usadas en su trabajo, le conferían notable preponderancia sobre el resto de los artesanos y menestrales de su entorno.

Estas circunstancias, unidas a su habitual bienestar económico, justificaban, en parte, la posición social privilegiada que ostentaron algunos orfebres y plateros en cada época histórica. En la práctica, ello les permitía gozar del favor de sus mejores clientes, procedentes por lo general de las clases poderosas que solían ocupar las esferas superiores del poder local, tanto a nivel político, religioso o económico.

Aunque los primeros testimonios escritos que demuestran la existencia del arte de la platería en Écija datan de época medieval, sin lugar a dudas, el momento de máximo esplendor para dicho arte se produjo durante el siglo XVIII. En la primera mitad de esa centuria se vivió un lento periodo de recuperación, tras la crisis demográfica y económica detectada en las últimas décadas del siglo XVII y las turbulencias políticas originadas durante la Guerra de Sucesión. El número de artífices plateros establecidos en Écija había permanecido estacionario durante muchos años, pero será a comienzos del siglo XVIII cuando se detecte la llegada a la ciudad de varios plateros castellanos y cordobeses, atraídos quizá por un aumento significativo en el número e importancia de los encargos de platería; esta situación favorable alcanzó su apogeo durante la segunda mitad del citado siglo, para decaer definitivamente tras la invasión francesa.

Naturalmente, estos artistas tuvieron que beneficiarse del resurgimiento económico y de la prosperidad que se manifestaba en todos los campos de la sociedad española del setecientos. Según el Catastro del Marqués de La Ensenada, a mediados del siglo XVIII trabajaban en Écija alrededor de setenta gremios, entre los que destacaba por su importancia el gremio de la seda que, al igual que la platería, era considerado como *Arte*. Los plateros se hallaban dentro del grupo de artesanos más poderosos de Écija, con unos ingresos anuales medios de 1.843 reales. Pero es muy probable que sus beneficios reales fueran sensiblemente mayores, ya que en este periodo numerosos plateros consiguieron acceder al estatus de propietarios o arrendatarios agrícolas y ganaderos; también crearon sociedades económicas y desempeñaron cargos públicos destacados —generalmente jurados— dentro del Ayuntamiento[2]. Acciones todas, que venían a confirmar y proclamar el prestigio social de estos artistas, apoyado inequívocamente, en su fuerte potencial económico.

---

pudiera atribuir a este autor cordobés la custodia del Convento de Santa Florentina de Écija, fechada en 1759 y carente de marcas (Ibid., p. 334, fig. 126).

2 Ibidem, p. 29.

Consecuencia lógica de este auge y riqueza vividos por la ciudad y por sus plateros, es la gran cantidad de piezas de plata y oro que actualmente hallamos en Écija, pertenecientes al siglo XVIII. Pero no conviene olvidar que, tradicionalmente, la demanda de orfebrería en una ciudad de tamaño medio como era Écija sólo estuvo satisfecha en una discreta proporción por el gremio local. Debido a este motivo, junto a las piezas ecijanas, en todas las iglesias y conventos ecijanos suele aparecer un significativo porcentaje de obras fabricadas en Córdoba y, en menor escala, en Sevilla y en otras ciudades españolas. Plateros de gran calidad como Antonio José Santacruz y Zaldúa, José Alexandre Ezquerra, Blas José de Amat o Tomás de Pedradas, han aportado hermosas muestras de su producción al patrimonio artístico ecijano.

Pero, por encima de todos ellos, quizá sea Damián de Castro el más afamado artífice del siglo XVIII, cuya producción se halla especialmente representada en Écija, como se evidencia contemplando el magnífico conjunto de piezas de orfebrería realizadas en plata, oro y pedrería, que citábamos al principio.

EL PLATERO DAMIÁN DE CASTRO Y GARCÍA OSORIO

Damián de Castro nació en Córdoba en 1716, hijo del platero Juan de Castro y de Rafaela de Osorio. Aprendió el oficio en el taller de platería de su padre y en 1736 accedió a la categoría de maestro, con licencia para abrir taller y comerciar con la plata. Poco después moría su padre, lo que le obligó a hacerse cargo del taller paterno, a fin de mantener a su madre y cinco hermanos.

En 1746 Damián de Castro contrajo matrimonio con María Rafaela García Aguilar, hija del platero Bernabé García de los Reyes, uno de los más prestigiosos y acomodados en la Córdoba del momento. Según la escritura de dote y arras suscrita con motivo del enlace, las alhajas de oro, plata, perlas, piedras preciosas, dinero, ropas, bienes y menaje de hogar, aportados por la novia ascendieron a 37.520 reales de vellón. De esta unión nacieron siete hijos, uno de los cuales —Juan—, continuaría el oficio paterno.

Algunos de los primeros encargos conocidos de este artista fueron un centro de estandarte y un copón para la iglesia de Santa Marina de Fernán Núñez (Córdoba), y unos ciriales, para la de Santa Cruz de Écija[3]. En pocos años, la fuerte personalidad y maestría del autor van a impregnar de singularidad y belleza las obras generadas en su taller, haciendo de él uno de los artífices más cotizados de la ciudad de Córdoba.

3 No hemos hallado referencias sobre estos ciriales de Santa Cruz. En dicha parroquia se conservan hoy unos ciriales realizados entre 1750-1760 por el ecijano Andrés Pérez Serrano Garrido y contrastados por Diego Antonio Gaitán; no obstante, en el asta de estas piezas sí figuran las marcas de Damián de Castro, como autor y el contraste de Bartolomé de Gálvez y Aranda, por lo que podría tratarse de piezas reaprovechadas de otros ciriales, ya desaparecidos.

En 1760 Castro viajó a Madrid, seguramente con motivo de la proclamación del rey Carlos III, al tiempo que, bajo su dirección, se llevaban a cabo en el taller de Córdoba importantes encargos para un noble ecijano, el marqués de Peñaflor. En 1763 realizó varias obras de platería para la catedral cordobesa, sustituyendo poco después a su suegro en el cargo de maestro mayor catedralicio de platería. Este hecho, unido a su maestría en el dibujo y a la originalidad y refinamiento de sus obras, le abrieron un amplio mercado para cuyo abastecimiento llegó a emplear en su taller a más de 13 oficiales de platero. Pero además, su prestigio y fama le valieron el desempeño —en varias ocasiones— del cargo de fiel contraste de la ciudad, así como la presidencia o la representación del gremio de plateros de Córdoba, durante el pleito mantenido entre esta corporación y la malagueña.

A juzgar por la multitud de obras hoy conservadas y documentadas en toda España, la ingente producción de piezas de platería y orfebrería salidas de este taller cordobés debió ser verdaderamente abrumadora para la época; su análisis y relación detallada es una empresa que quizá nunca podamos llegar a completar. No obstante, ya son numerosos los estudios parciales que, desde hace unos años, vienen aportando nuevos conocimientos sobre la obra de este excepcional artífice[4]. En la vasta obra de Damián de Castro podemos destacar los impresionantes conjuntos de piezas de orfebrería de la Catedral y la parroquia de San Nicolás de la Villa de Córdoba, los múltiples ejemplos repartidos por las otras iglesias y conventos de esta ciudad, así como las numerosas obras conservadas en la provincia cordobesa, en Sevilla, Écija, Estepa, Málaga, Antequera, Madrid, etc.

Pero, al mismo tiempo que desarrollaba el arte de la platería, y al igual que ocurriera con muchos otros plateros acomodados en Écija y en otras ciudades, Castro pronto comenzó a dedicarse al mundo de los negocios, utilizando para ello los jugosos beneficios que obtenía en el desempeño de su oficio. José Valverde

4 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba.* Madrid, 1893; C. de la VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Antonio Cean Bermúdez.* Madrid, 1899; J. HERNÁNDEZ PERERA, «La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias». *Archivo Español de Arte* nº. 98 (1952), pp. 111-128; J. VALVERDE MADRID, «El platero Damián de Castro». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* nº. 86 (1964), pp. 31-125; D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa.* Córdoba, 1980; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* nº. 48 (1982), pp. 327-350; R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Relaciones artísticas y económicas entre el cabildo catedral de Málaga y el platero Damián de Castro (1778-1781)». *Boletín de Arte* nº. 10 (1989), pp. 157-173; M. VALVERDE CANDIL, «Acerca de tres obras inéditas del platero cordobés Damián de Castro». *Diario Córdoba,* 19-marzo-1992; L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, «Aportaciones al catálogo de los plateros don Damián de Castro y don Antonio José de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte». *Archivo Español de Arte* nº. 262 (1993), pp. 151-168; P. NIEVA SOTO, «Nuevas obras del platero cordobés Damián de Castro en el Bicentenario de su muerte». *Academia* nº. 77 (1993), pp. 351-380; J. RIVAS CARMONA, «Platería cordobesa en Murcia». *Imafronte* nº. 14 (1998-1999), pp. 258-269; F. VALVERDE FERNÁNDEZ, *El colegio-congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna.* Córdoba, 2001.

Madrid ha documentado toda una serie de operaciones de préstamos, compraventa de inmuebles, rústicos y urbanos, transacciones comerciales, administración de bienes ajenos y establecimiento de sociedades económicas, que reportaron al artista cordobés cuantiosos dividendos, aunque también, no pocos quebraderos de cabeza. Esos inconvenientes estuvieron motivados por la realización de continuos viajes, así como por la interposición de numerosos pleitos y causas que, al final de sus días, terminarían absorbiendo completamente la fortuna familiar.

Otro afán que animó la existencia de Damián de Castro —por su gran repercusión social— fue su empeño por demostrar y ostentar la hidalguía que había heredado de ciertos antepasados suyos llamados Benito y María García, lo que le llevaría a conseguir la expedición de una carta ejecutoria de la Real Chancillería de Valladolid y a agregar este apellido al principal. Así mismo, adquirió los oficios de una escribanía numeraria y de dos contadurías de cuentas y particiones de la ciudad de Córdoba.

Arruinado por las deudas y anciano, Damián de Castro falleció en Sevilla en 1793, cuando se hallaba refugiado en la casa de su hermano, el canónigo Pedro de Castro[5].

LA OBRA DE DAMIÁN DE CASTRO EN ÉCIJA

Los primeros indicios documentales que confirman la presencia de Damián de Castro en Écija datan de 1760, aunque, de su análisis y estudio se infiere que su relación con la ciudad tuvo que iniciarse con anterioridad.

Concretamente, esta presencia puede vincularse con un rico clan aristocrático de la ciudad —el marquesado de Peñaflor—, que por entonces andaba empeñado en la realización de un complejo y costosísimo proceso de engrandecimiento, renovación y encumbramiento de esta antigua casa nobiliaria.

La Casa de Peñaflor remontaba sus orígenes en Écija al siglo XIV, cuando Lope Álvarez de Henestrosa constituyó el señorío de Turullote. En el siglo XVII, su descendiente Antonio Fernández de Henestrosa y Montemayor, gracias a su matrimonio con Elvira de Aguilar Ponce de León, agregó a la familia el señorío de Gallape y adquirió en 1653 la villa de Peñaflor. El hijo de ambos, Juan Tomás Fernández de Henestrosa se convirtió en 1664 en el primer marqués de Peñaflor[6].

Un siglo después, Antonio Pérez de Barradas, segundo hijo del marqués de Cortes de Graena (Granada), era en 1760 maestrante de la Real Maestranza de Granada, marqués consorte de Peñaflor y alférez mayor perpetuo de Écija, por su matrimonio celebrado en 1746 con la ecijana María Francisca de Paula Fernández de Henestrosa y Córdoba, quinta marquesa de Peñaflor. La vida de estos nobles estuvo

5 J. VALVERDE MADRID, ob. cit.

6 M. MARTÍN OJEDA y A. VALSECA CASTILLO, *Écija y el Marquesado de Peñaflor, de Cortes de Graena y de Quintana de las Torres*. Córdoba, 2000.

marcada por el anhelo de conseguir en su familia la unión de los dos marquesados, lo que finalmente tendría lugar en 1768. Durante sus años de vida en común, estos personajes se afanaron por ostentar un nivel de vida verdaderamente envidiable y por destacar como los miembros más selectos y escogidos de la poderosa élite que detentaba el poder local. Para ello, desarrollaron una intensa actividad destinada a lograr el máximo grado de renombre y encumbramiento social que, en último extremo, pretendía conseguir del favor real la concesión del título de Grandeza de España.

Para ver cumplido este deseo, la Casa de Peñaflor optó por colaborar con la corona en los trámites previos a la fundación de las Nuevas Poblaciones, cuyo establecimiento suponía la expropiación de importantes parcelas de terrenos públicos del término municipal de Écija. Pero además, los marqueses no dudaron en consumir una verdadera fortuna en el despliegue de un lujoso tren de vida y en la realización de numerosas obras que afectaron, tanto a las casas palaciegas donde tenían fijada su residencia, como a los otros edificios que poseían en la ciudad, y a las diversas fundaciones piadosas que patrocinaba la familia en las poblaciones de Écija y Peñaflor.

Entre 1750 y 1770 el marquesado de Peñaflor costeó importantes obras de ampliación y enriquecimiento del palacio familiar, llegando a transformarlo en la sede de una pequeña corte provinciana, símbolo parlante del poderío económico de sus dueños. Se construyeron en el palacio todas las dependencias que una mansión de su rango precisaba; sin escatimar medios se llevaron a cabo salas, estrados, dormitorios, patios, caballerizas, zonas de servicios, jardines, fuentes, etc. Sus estancias y salones fueron dotados de suntuoso mobiliario, realizado con materiales nobles, sedas, adornos y relieves dorados, pinturas y esculturas de costosos materiales, relojes, lámparas de bronce y cristal y todo lo necesario para proclamar la grandeza y nobleza de sus habitantes. Todo ello fue elaborado siempre bajo la inspiración y el dictado de los gustos y modas de influjo franco-italiano que la inminente proclamación de Carlos III estaba imponiendo en la corte madrileña y, especialmente, siguiendo los oportunos consejos e indicaciones de ciertos «agentes informadores» costeados por el marqués.

Los refinados gustos que marcaban la última moda en Madrid, plenamente inmersa en la estética rococó, fueron tenidos en cuenta en Écija a la hora de realizar, no sólo el atuendo personal de todos los miembros de la familia, sino hasta los más pequeños detalles de chimeneas, yeserías, mobiliario en general, carruajes, etc. Este influjo se extendía incluso hasta los aspectos relacionados con la formación de las herederas del marquesado, para lo que se había contratado a profesores de francés, de música y hasta un maestro de danza, también francés[7].

Para estar al día de cuanto se gestaba y estilaba en la corte, el marqués disponía de un grupo de informadores cualificados que, mediante una fluida correspondencia,

7 Ibidem.

asesoraban al aristócrata a la hora de adquirir todo lo necesario para adecuar su palacio y su estilo de vida al de las grandes familias que frecuentaban los círculos cortesanos, huyendo de todo lo que pudiera ser considerado provinciano.

Uno de ellos fue el pintor madrileño Antonio Fernández que, tras venir a Écija en 1764 para pintar y decorar profusamente las fachadas e interiores del palacio ecijano del marqués, continuó realizando gestiones desde Madrid, con objeto de llevar a cabo la adquisición de un carruaje de gala. En 1766, Fernández escribía al marqués en estos términos:

> *«Señor Marqués, con toda deligenzia ando buscando el coche, con todo quidado, y asta ora no e podido encontrar cosa que me ayga gustado. Sólo un coche nuevo forlón sin estrenar, la caja a la española, de toda moda, con sus aguazeros de talla ordinaria y cabezas y juego delantero; el fierro que tiene es echo de toda moda, de tres chinos... la caja está bestida de media grana, guarnezida de seda fina, en 8.500* (reales)...
>
> *Ay otro coche frolón con la caja mayor que el de arriba, echa a la española, no rigurosa como las que aora se estilan, con los aguazeros de talla y en los quatro pilares, sus golpes de talla, y en los ladillos, sus escudos dorados de bronze, y en el testero de atrás tiene las sopandas nuebas, y el calzo, el juego delantero no tiene mucha talla; la caja está bestida de amarillo, de paño, como la de Usía, su prezio es 6.200* (reales).
>
> *Ay una carroza del enbajador de Francia mui esquisita, que sólo a serbido para azer la entrada dicho señor, con guarniziones y sillas correspondientes y su prezio es 12.000 reales.*
>
> *Señor, asta ora no* (he) *encontrado una cosa de más gusto, porque los coches de los Señores que se an ydo eran coches franzeses, cosa que no tiene resistenzia, y quedo con el cuidado de ber si sale otra cosa mejor y al instante daré parte a usía...»*[8].

Ciñéndonos al ámbito de la orfebrería, sabemos que durante estos años trabajaron para satisfacer los gustos de los marqueses de Peñaflor los plateros cordobeses Damián de Castro, Vicente Vázquez de la Torre y Monte, Juan Gómez de Luque «Cabrilla» y Vicente Vilches, así como los ecijanos Andrés Pérez Serrano Garrido y su hijo Juan Manuel Pérez Serrano Vega.

Fuertes sumas de dinero se destinaron a la realización de diversas joyas de uso personal, entre las que destacaremos, por ejemplo, varios relojes de pulsera de oro y diamantes o un aderezo de oro y plata, con *«hechuras de flores»*, compuesto de

8 (A)rchivo del (M)arqués de (P)eñaflor, leg. 99. Carta fechada el día 2 de mayo de 1766.

collar, pendientes, broches para los puños y pluma para el pelo, sobre los que aparecían engarzadas 260 esmeraldas y 545 diamantes[9].

Entre todos los encargos de objetos preciosos realizados por el marqués de Peñaflor en estos años, destacan varias piezas encomendadas al platero cordobés Damián de Castro. Dichas obras eran diversas joyas para la marquesa, una vajilla de plata, una jarra y palangana de plata, un arca sacramental de plata para el monumento de Semana Santa que el marqués pensaba regalar al Convento de la Merced Calzada y un rostrillo de oro y piedras preciosas para la imagen de Nuestra Señora del Valle, patrona de Écija, que se veneraba en el monasterio de San Jerónimo del Valle, extramuros de la ciudad.

Tristemente, salvo en el caso del arca y del rostrillo de la Virgen del Valle, la información que poseemos sobre las características y relevancia de estas piezas —hoy en paradero desconocido— es sólo de carácter documental.

Por lo que respecta a las joyas, sabemos que en 1760, Damián de Castro, además de artífice, ejercía funciones de «agente informador» al servicio del marqués. En efecto, Castro se hallaba en Madrid, probablemente aguardando las ceremonias que se iban a desarrollar con motivo de la proclamación del nuevo rey Carlos III. En su carta del día 8 de junio, informaba al marqués de Peñaflor que, bajo su dirección y en el taller de Córdoba, se estaban realizando una *«tocada, pieza de garganta, arracadas, piocha i pulseras»*. Se trataba de un aderezo o conjunto de piezas de joyería con destino al adorno personal de la marquesa María Francisca de Paula Fernández de Henestrosa y Córdoba (véase Documento II). Junto a su carta, Castro remitía también el oportuno dibujo de muestra, a fin de obtener el beneplácito de la misma, ya que se trataba —seguramente— del aderezo que la marquesa habría de lucir durante el enlace matrimonial de su hija con el primogénito del marqués de Cortes de Graena. Además de las joyas habituales —collar, pendientes y pulseras— el aderezo incluía una tocada y una piocha[10], que eran adornos para la cabeza.

Es significativa la indicación de Castro, al recalcar expresamente en su misiva al marqués de Peñaflor, que el adorno de las joyas para su esposa ya no respondía al barroquismo arcaizante que reinaba en la joyería hispana del momento —considerado en los círculos refinados como decadente y pasado de moda—, sino que se reducía a *«flores, festones, palmas, laureles colgantes, huiendo en todo de las modas anteriores, i sujentándome a lo moderno que he bisto en esta corte se ejecuta en las*

9 A.M.P. libro 29, s.f. El día 9 de octubre de 1767 se pagaron 2.400 reales a Vicente Vázquez de la Torre y Monte, a cuenta del aderezo de oro y plata que hizo para la Casa de Peñaflor, formado por pieza de garganta, pendiente y piocha de diamantes y esmeraldas.

10 Las piochas se utilizaban como adorno del cabello femenino; eran como una lluvia de pedrería sobre la cabeza, de ahí su nombre italiano «pioggia». Además, como vibraban al mover la cabeza, también eran conocidas como tembladeras. Esta joya fue traída de Italia y puesta de moda por la reina Isabel de Farnesio, generalizándose su uso desde entonces entre las reinas y damas de corte del siglo XVIII (Cfr. A. ARANDA HUETE, «Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia». *Reales Sitios* nº. 115 (1993), pp. 33-39).

alajas que se hacen para la Reina». Lamentablemente, el diseño original de estas joyas, al que alude en su carta Damián de Castro, no se conserva en el archivo de la Casa de Peñaflor.

Con estas palabras se comprueba que Castro, al igual que el pintor Antonio Fernández haría en 1766, estaba sirviendo a los marqueses como auténtico observador e informador de «*lo moderno*», de la vanguardia artística de tendencia clasicista, que en aquellos momentos constituía la estética elegante en la corte madrileña. Se trataba de la moda que llegaba de París, de donde el rey Carlos III importaba objetos continuamente; además de la capital francesa, el rey también poseía proveedores e intermediarios en Londres y Amsterdan, de los que recibía diseños, joyas y piedras preciosas.

Los hermanos Jean y Pierre Duval, franceses de origen pero asentados en Londres, intervinieron en la adquisición de gran cantidad de diamantes y otras piedras preciosas en París y Amsterdan, así como en la compra y ejecución de multitud de alhajas para los reyes y su familia, como fueron aderezos, broches, piochas, sortijas, relojes de oro y pedrería, cadenas, cruces, cajitas, abanicos guarnecidos de pedrería, etc.[11]. En ocasiones, los Duval enviaban a Madrid, para su aprobación por el rey, dibujos de joyas y aderezos que luego eran copiados por plateros reales como Francisco Sáez y Manuel López Sáez[12]; por lo tanto, no es de extrañar que Damián de Castro, como artífice cualificado y bien relacionado que era[13], tuviera acceso en 1760 a los talleres de estos joyeros y contemplara las piezas de última moda que se estaban elaborando para la reina María Amalia de Sajonia.

Este sistema de envío previo de diseños de joyas desde París volvería a repetirse en 1762 y 1763, cuando hubo que realizar las joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, a partir de ciertos dibujos y un lote de diamantes remitidos por Francisco Ventura de Llovera y Pedro Jil de Olondriz, agentes reales en París y La Haya, respectivamente[14].

Pero, además de trabajar como joyero, Damián de Castro también llevaba a cabo piezas de platería de estilo «*moderno*». En este sentido, por lo que se refiere a la **vajilla de plata**, Castro comunica al marqués en su misiva de junio de 1760 que ha visitado la residencia madrileña del Cardenal Solís y ha contemplado la vajilla de

11 M.T. OLIVEROS DE CASTRO, *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*. Madrid, 1953, pp. 133-142.

12 A. ARANDA HUETE, «Dibujos de joyería de procedencia francesa en la corte madrileña de Carlos III» en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Madrid, 1994, pp. 621-632.

13 Téngase en cuenta, además, que su hermano Diego de Castro vivía en Madrid desde 1753 y que, dos años después, había sido examinado para maestro platero por el gremio madrileño. Por tanto, es lógico que Castro tuviera buenas relaciones con miembros del citado gremio (Cfr. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras...» ob. cit.)

14 A. ARANDA HUETE, «Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del Rey Carlos III». *Reales Sitios* nº. 137 (1998), pp. 44-53.

plata que posee este personaje *«según la última moda»*, prometiendo adaptarse a su estética, cuando lleve a cabo la que tiene previsto realizar para el marqués ecijano.

Francisco de Solís Folch de Cardona había sido promovido en 1752 a la silla episcopal de Córdoba y, desde 1756, era cardenal de Sevilla. Su estancia en Madrid, en aquellos días de 1760 se debía, con toda probabilidad, a la cercana jura y proclamación de Carlos III (que finalmente se produjo el día 19 de julio). Según sus biógrafos, el Cardenal Solís tuvo fama de prelado vanidoso y derrochador pues, a modo de ejemplo, llegó a disponer de 75 criados, cuyos salarios anuales ascendían a 176.020 reales. Domínguez Ortiz relata que *«mantuvo hasta el fin de sus días un magnífico tren de vida y una bolsa siempre abierta a los necesitados»*. Fue célebre su estancia en Roma, con motivo del cónclave de 1769, por los continuos gastos y derroche en funciones religiosas, fiestas y limosnas, así como por la suntuosa y costosa fachada de arquitectura efímera que mandó erigir en honor de la nación española, frente al palacio que tenía alquilado en la Piazza Colonna. Durante su mandato fueron reconstruidas numerosas parroquias y conventos del arzobispado, lo que supuso para el prelado hispalense un gasto superior a los cuatro millones de reales[15].

Sin duda, debió existir alguna relación o vínculo entre el Cardenal Solís y el marqués de Peñaflor, pues en un retrato que de éste último que todavía se conserva en el palacio familiar, Antonio Pérez de Barradas aparece mostrando en su mano una carta dirigida al citado prelado hispalense. De hecho, Francisco de Solís fue quien autorizó el enlace matrimonial entre primos, con el que se formalizaría en 1768 la unión de las Casas de Peñaflor y Cortes de Graena[16].

La contabilidad de la Casa de Peñaflor demuestra que, posiblemente debido al excesivo número de encargos que afrontaba el taller de Castro, la vajilla fue realizada por los también cordobeses Vicente Vázquez de la Torre y Monte y Vicente Vilches; se componía de ocho docenas de platos, dos salvillas grandes y dos pequeñas, ocho candeleros, ocho fuentes, dos docenas de salseras, dos docenas de ensaladeras, seis besugueras y seis saleros, a las que habría que sumar la cubertería correspondiente, cucharones y un trinchador; todas las piezas fueron grabadas con el escudo familiar[17].

En cambio, la misma fuente documental confirma que Damián de Castro sí ejecutó un jarro y palangana de plata para el marqués. Estas obras, sobre cuya tipología y paradero actual carecemos de referencias, aún se debían al platero cordobés en enero de 1761 (véase Documento IV), aunque finalmente quedaron abonadas en abril del mismo año[18].

---

15 L. ÁLVAREZ REY, J. SÁNCHEZ HERRERO, M. MARTÍN RIEGO y otros, *Historia de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla, 1992, pp. 525-526.

16 M. MARTÍN OJEDA y A.VALSECA CASTILLO, ob. cit., p. 204.

17 Ibidem, pp. 220-221.

18 A.M.P., leg. 99. Justificante de cuentas del día 6 de abril de 1761.



Lámina 1. *DAMIÁN DE CASTRO. Arca eucarística (1760). Convento de San Pablo y Santo Domingo, Écija.*

En cuanto al **arca sacramental** realizada para el convento ecijano de la Merced Calzada, hemos de resaltar que el reiterado Antonio Pérez de Barradas, además de marqués de Peñaflor, era por tradición familiar de su esposa, patrono y benefactor de la Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced Calzada y Redención de Cautivos de la provincia de Andalucía. El día 8 de febrero de 1760, Damián de Castro daba cuenta al marqués de los esfuerzos y esmeros que, con toda premura, se

estaban realizando desde su taller para lograr que el *«arca de depósito»* que llevaba a cabo pudiera estrenarse el Jueves Santo de ese año (Véase Documento I).

Y, en efecto, el día 5 de septiembre de 1760, Damián de Castro firmaba un documento por el que reconocía haber construido un *«nuebo deposito, que entregué a su señoría, con la hechura moderna, con dos caras; en la prinzipal de ellas, sinselado de reliebe, un relicario; y en la otra, de la puertta, grabadas las armas de dicho señor marqués, para que sirba en los mismos días de Semana Santa en dicho Convento de la Merced. Al qual depósito sircula una orla de nubes y serafines, y remata con otra de rayos y ráfagas»* La obra tuvo un coste de 5.663 reales y 17 maravedíes, sin contar las 124 onzas de plata que pesaba el arca antigua, consumida para este efecto[19] (véase Documento III).

Este arca, que en la actualidad se custodia en el Convento de Santo Domingo de Écija (lám. 1), se compone de una ráfaga circular de nubes con espigas, pámpanos, vides y querubines, rodeada de rayos rectos y ondulados. En su interior se inscribe el arca o depósito, en forma de prisma cuadrangular con sus frentes mayores convexos, prolongaciones laterales a modo de aletones curvos, y coronamiento abocelado. En el frente, muestra un relieve del Pelícano alimentando a sus crías; en la cara posterior, un escudo nobiliario, guarnecido con rocallas, perteneciente a los apellidos de los marqueses: Aguilar, Barradas y Henestrosa. En esta pieza ecijana, Castro ya emplea con maestría esquemas de tipo arquitectónico que, en sus obras inmediatamente posteriores, van a mostrar un mayor acercamiento a las formas del rococó francés, sobre todo a raíz de la llegada a Córdoba del ingeniero y arquitecto francés Baltasar Dreveton y del escultor Miguel Verdiguier[20]. Con posterioridad a 1760, la estructura del arca de Santo Domingo volverá a ser utilizada por Castro, con ligeras variantes morfológicas y ornamentales, en una serie de portaviáticos conservados en la provincia de Córdoba, en las parroquias de la Asunción, de Santaella y Montemayor (1770) y de San Bartolomé, de Espejo (1772)[21]. Las marcas de Damián de Castro, autor, y Bartolomé de Gálvez y Aranda, fiel contraste, documentan sobradamente esta magnífica pieza de orfebrería.

Sobre la historia del **rostrillo** de oro y pedrería, hoy sabemos que fue un obsequio especial que el pueblo de Écija había prometido regalar a su patrona la Virgen del Valle, por entonces venerada en el monasterio de San Jerónimo del Valle. Aunque se ignoran con exactitud las causas reales que motivaron este ofrecimiento, parece que estuvo relacionado con unas solemnes funciones de acción de gracias, dedicadas en 1755 a Nuestra Señora del Valle, en la parroquia mayor de Santa Cruz. Fueron

19 G. GARCÍA LEÓN, *Catálogo de la Exposición «Écija y el culto a la Eucaristía»*. Écija, 2002, p. 87.

20 J. RIVAS CARMONA, «Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos». *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 211-227.

21 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADROS, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba 1993, pp. 161-162.

celebradas durante el mes de diciembre de ese año, con motivo de los escasos daños sufridos por la ciudad de Écija, a raíz del famoso terremoto de Lisboa, ocurrido el día 1 de noviembre del citado año. De hecho, la propia marquesa de Peñaflor regaló en esta ocasión, a Nuestra Señora del Valle, un rico vestido de tisú bordado en oro. El traje fue ejecutado a sus expensas por Blas de Isla, maestro de sastre y alcalde del gremio ecijano de sastres en dicho año[22].

La creación del rostrillo también se halla directamente relacionada con la figura del ya citado marqués de Peñaflor, quien debió acudir para este encargo al platero Damián de Castro, poco después de las funciones de acción de gracias referidas, actuando como administrador de una gran suscripción popular llevada a cabo en la ciudad con este fin.

Según afirma el propio Castro desde Madrid, el rostrillo se estaba ejecutando en junio de 1760, en su taller de Córdoba (véase Documento II), por lo que es muy probable que el encargo datara del año anterior. En ese mismo mes, Damián de Castro envió a Écija a su «compadre» Francisco Bermúdez para efectuar pruebas en el rostro de la Imagen, a fin de corregir los posibles defectos que tuviera la pieza. Se pretendía estrenarla en septiembre de este año, con motivo del día de su festividad. Y así debió ser, pues en dicho mes, la contabilidad de la casa de Peñaflor registra un libramiento de 2.347 reales *«...del resto que se debía a Damián de Castro para el rostrillo...»*[23].

Sin embargo, la cuenta no quedó enteramente saldada pues, en enero de 1761, aún se debían 1.500 reales a Castro (véase Documento IV). En abril del mismo año, Juan de Ariza, teniente de alférez mayor y procurador mayor de Écija, solicitaba una limosna al Ayuntamiento de Écija para sufragar el coste del rostrillo, respondiendo éste carecer de fondos y acordando solicitar licencia al Consejo Real de Castilla para dicho libramiento[24]. Por estas fechas —día 6 de abril— el marqués de Peñaflor abonaba 494 reales y 29 maravedíes a Damián de Castro; por fin las cuentas quedaron completamente saldadas el día 9 de septiembre de 1762, al entregarse 413 reales y 18 maravedíes al platero cordobés[25].

El rostrillo de la Virgen del Valle —conservado actualmente en la parroquia mayor de Santa Cruz (lám. 2)— es una exquisita joya formada por un conjunto de entrelazos y roleos vegetales de gran riqueza, que enmarcan un espacio oval, ligeramente acorazonado; dicho espacio se halla rodeado por una hilera o festón de esmeraldas tabla, que delimitan el rostro de la sagrada Imagen. Los roleos se entremezclan con cintas y tallos, de los que nacen margaritas de seis pétalos; en su parte frontal, se adornan con abundante pedrería, mientras que, al reverso, muestran

---

22 M. MARTÍN OJEDA y G. GARCÍA LEÓN, *La Virgen del Valle de Écija*. Écija, 1995, p. 261; sobre el rostrillo, véanse pp. 249-252.

23 A.M.P., leg. 281.

24 A.M.E., libro 178, s/f. Cabildo 3-IV-1761.

25 A.M.P., leg. 281.



LÁMINA 2. *DAMIÁN DE CASTRO. Rostrillo de la Virgen del Valle (1760). Parroquia Mayor de Santa Cruz, Écija.*



LÁMINA 3. *DAMIÁN DE CASTRO. Corona, media luna y resplandor de Nuestra Señora de la Soledad (hacia 1765). Convento del Carmen Calzado, Écija.*

decoración vegetal incisa, de gran calidad. Este rostrillo es una pieza de orfebrería extraordinaria y suntuosa, que destaca en el panorama de la platería ecijana, tanto por la calidad de los materiales, como por la exquisitez de su ejecución; de estilo plenamente barroco, la finura y la delicadeza de su diseño recuerdan obras de la joyería rococó. En total, su pedrería se compone de 316 esmeraldas, 188 amatistas y 194 diamantes[26]. Aunque carece de marcas de autor, gracias a la documentación que ahora aportamos, sabemos que la pieza fue ejecutada en Córdoba en 1760 en el taller del artífice Damián de Castro; en cambio, sí muestra parcialmente al reverso la marca del fiel contraste Bartolomé de Gálvez y Aranda (león, *ARA....*).

Tras cumplir estos singulares encargos del marqués de Peñaflor, Damián de Castro debió alcanzar notable fama y prestigio en Écija; sin duda, ello tuvo que influir positivamente para que el cordobés llevara a cabo nuevas obras de platería, tanto para el círculo de familias aristocráticas que se relacionaban con la Casa de Peñaflor, como para el poderoso estamento eclesiástico de la ciudad. De hecho, la mera contemplación del rostrillo de oro y pedrería realzando el rostro de la Patrona de Écija en las procesiones y solemnes funciones que se llevaban a cabo en el monasterio del Valle, permitía a cualquier observador apreciar la calidad y perfección del trabajo realizado por Castro.

Perdidas hoy o dispersas, en su mayor parte, las piezas de orfebrería profana que Castro pudo realizar para Écija, es en el campo de la platería religiosa donde aún se conservan notables ejemplos de su producción, sobre las que ya hemos tratado en otro lugar[27]. Para la parroquia mayor de Santa Cruz creó en 1761 una cruz parroquial de plata y cobre dorado, cuya estructura presenta notables semejanzas con las que llevó a cabo posteriormente para la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella (Córdoba) (1762)[28] y para la catedral de Las Palmas de Gran Canaria (1775)[29]. En esta misma parroquia mayor también se conservan de Castro dos atriles (1762) muy similares a los que Damián de Castro ejecutaría en 1777 para la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Montemayor (Córdoba)[30]; una pareja de portapaces[31] (1771); y un juego de sacras (1762-1763) que, con ligeras

26 En la actualidad se aprecia la pérdida de 3 esmeraldas, 3 amatistas y 2 diamantes.

27 G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija*...ob. cit., pp. 244. También se conserva en el Convento de Santa Inés un copón realizado hacia 1780 por Baltasar Pineda y contrastado por Damián de Castro.

28 D. ORTIZ JUÁREZ, *Catálogo de la Exposición...* ob. cit., p. 70, fig. 133.

29 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, p. 185.

30 D. ORTIZ JUÁREZ, *Catálogo de la Exposición...* ob. cit., pp. 84-85, fig. 181.

31 Aunque las marcas de Damián de Castro y de Bartolomé de Gálvez y Aranda sirven para documentar suficientemente las piezas, existe una contradicción no aclarada con las partidas anotadas en el *Libro de Cuentas de Fábrica* de la parroquia, donde consta que fueron ejecutados por el platero Vicente Vázquez de la Torre y Monte, y que costaron 15.884 reales (Cfr. Archivo Parroquial de Santa Cruz, libro 365, f. 109).



LÁMINA 4. *DAMIÁN DE CASTRO. Farol (hacia 1765). Convento del Carmen Calzado, Écija.*

variantes, reproducen las conservadas en las parroquias cordobesas de San Pedro y San Nicolás, y en la de la Asunción, de Bujalance (Córdoba)[32].

Asimismo, Castro intervino en la ejecución de una cruz de estandarte (c. 1779) para la parroquia de Santa María; en la reforma de un copón (c. 1770) de la iglesia de Santa Bárbara y, sobre todo, en la elaboración del espléndido conjunto de piezas labradas en plata para la Hermandad del Santo Entierro de Cristo y Nuestra Señora de la Soledad, del Convento del Carmen Calzado (c. 1765), compuesto de corona imperial, media luna, ráfaga monumental (lám. 3), dos lámparas y ocho faroles (lám. 4)[33].

DOCUMENTOS

Archivo Marqués de Peñaflor. Legajo 281, Justificantes de cuentas, 1760-1761.

I

1760, febrero, 8. Córdoba.

«Señor Marqués, considerando el poco tiempo que tengo para la disposizión del arca de depóssito que vuestra señoría me tiene ordenada, y que si se dan dilatorias, haciendo diseño con la más detención de que baya y buelba, sería motibo de abenturar el gusto que tengo en que vuestra señoría lo reciba, sirbiendo el Juebes Santo, por lo que me a parecido, desde luego, dar disposizión a su orden, arreglándome, en quanto me sea posible, a el ánimo que vuestra señoría me comunicó; sin que por esta orden pierda la mejor bista, en que gastaré el mayor esmero, cuia determinación, siendo del agrado de vuestra señoría, //1v. espero me lo participe para que a su arreglo, proceda con las mar (sic) órdenes del agrado de vuestra señoría, cuya vida dilate la Dibina muchos años.

Córdova, y febrero, 8 de 1760. Besa la mano de vuecencia, su más rendido servidor. Damián de Castro. (Rúbrica). *Señor Marqués de Peñaflor*».

(Al margen del dorso: *de don Damián de Castro, sobre el particular del Arca del Santísimo para La Merzed*).

(Al pie: *Señor Marqués de Peñaflor*)

32 D. ORTIZ JUÁREZ, *Catálogo de la Exposición...* ob. cit., pp. 74, 81 y 100, figs. 144, 167 y 225.

33 Estos faroles conservados en Écija sirvieron de modelo, en 1908, al platero cordobés Rafael León Terga, para la ejecución de los cuatro faroles del paso de la imagen sevillana de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, repitiéndose luego su tipología hasta la saciedad en la Semana Santa de gran parte de Andalucía.

II

1760, junio, 8. Madrid.

«Señor Marqués de Peñaflor i mui señor mío, en atención al encargo que vuestra señoría se ha serbido hacerme de la tocada, pieza de garganta, arracadas, piocha i pulseras, areglado [sic] a la última moda i de mejor gusto, que se reduce su adorno a flores, festones, palmas, laureles colgantes, huiendo en todo de las modas anteriores, i sujentándome a lo moderno que he bisto en esta corte se ejecuta en las alajas que se hacen para la Reina, remito a vuestra señoría el adjunto diseño, al que se puede acomodar la pedrería de vuestra señoría, reduciéndolo a maior o menor tamaño, conformándome en todo con su gusto; i, en su vista, espero que vuestra señoría se sirba darme su parecer para proceder. Esto mismo digo a mi señora la marquesa, a cuio dictamen devemos todos deferir por ser alaxas que han de serbir para adorno de su persona.

Abiendo concurido [sic] dibersas ocasiones en casa del señor Cardenal de Solís, he bisto la vajilla que le han hecho, según la última moda, a la que me debo areglar [sic] en la que haga para vuestra señoría.

Espero, según las órdenes que se han dado, se concluirán las funciones en este mes, i io partiré inmediatamente para dar vado a las obras que tengo pendientes, aunque no se deja de trabajar con calor para que el rostrillo se concluia i sirba el día de vuestra señora.

Mi compadre don Francisco //1v. Velmudes, dador de ésta, pasa a esa ciudad para acoplar el rostrillo al rostro de la Santa imajen para que ver (sic) cómo le sienta, i remediar qualquier defecto que se note antes de concluirlo.

Io quedo a las órdenes de vuestra señoría, a los pies de mi señora la Marquesa i demás señoras, en cuia compañía pido a Dios guarde a vuestra señoría muchos años. Besa la mano de vuestra señoría, su más rendido servidor. Damián de Castro». (Rúbrica)

(Margen superior: *Madrid, 8 de junio de 1670. De don Damián de Castro en la que remitió el diceño del adereso de diamantes, y habla sobre vajilla de plata*).

(Margen superior izquierdo: *Respondida en 27 de junio de 1760)*

(Al dorso: *Al señor vicario tengo memoria i deseo me mande. Ésta va por el ordinario de Córdova, por no exponerla al correo con el dibujo.*)

III

1760, septiembre, 5. Écija.

«Digo yo, don Damián de Castro, artífice de la platería de la ciudad de Córdova y vezino de ella, que de orden del señor don Antonio Barradas Henestrosa y Portocarrero, alférez maior perpetuo de esta ciudad de Ézija, marqués de la villa de Peñaflor y patrono general del Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merzed Calzados Redempzión de Captibos en esta probinzia de Andalucía, y par-

ticular del convento de esta ciudad, deshise un cofresico antiguo de plata en que se depositaba Nuestro Amo los días de Juebes y Biernes Santo, que pesó ciento y veinte y quatro onsas, para la fábrica de otro nuebo depósito, que entregué a su señoría en la hechura moderna, con dos caras; en la prinzipal de ellas, sincelado de reliebe, un Pelícano; y en la otra, de la puertta, grabadas las armas de dicho señor marqués, para que sirba en los mismos días de Semana Santa en dicho Convento de la Merzed. Al qual depósito sircula una orla de nubes y serafines, y remata con otra de raios y ráfagas, que pesa por maior ciento y ochenta y dos onsas y tres adarmes de plata. Por lo que resulta de aumento zinquenta y ocho onsas y tres adarmes de plata, que al respecto de veinte reales onsa, valen un mill cientto sesentta y tres reales y medio, con más quattro mil y quinientos reales de sus hechuras; que una y otra partida compone el número por maior de sinco mill seiszientos sesenta y tres reales y medio, de cuia canttidad quedo entteramente pagado y sattisfecho, por haberlos persebido del referido señor marqués de Peñaflor, por mano de don Joseph Díaz de Aguilar, secretario thesorero de //1v. su señoría.

Y para que en todo tiempo conste, doy la presente en dicha ciudad de Ézija, que firmé en sinco de septiembre de este presente año de mill settezientos y sesentta años. Son 5.663 reales y 17 maravedís de vellón por mayor. Damián de Castro». (Rúbrica)

IV

1761, enero, 8. Córdoba.

«Mui Señor mío, no me parece conbeniente escrivir a el Señor Marqués, ystando sobre el asunto en que tengo escrito barias, y ocurro a usted manifestándole que, siendo usted el todo a poder solisitar la cobranza de los 1.400 reales que se me deven del rostrillo que la ciudad ofrezió, y tanbién, para con el señor Marqués, el balor de la palancana y jarro que remití a su señoría; //1v. y que una y otra cantidad me hacen notable falta para mis obras, estimaré a usted se interese a este fin, pues yo antepuse a otras obras, la de su señoría, por cuia razón espero en la eficasia de usted lo disponga. Que cuando no puedan ser las dos partidas, sea la de su señoría, y así remediaremos en parte, ya que no puede ser otra cosa. Usted me tiene a su disposisión, deseando sus prezettos. Dios guarde a usted muchos años.

Córdova y enero 1 de 1761 años. Besa la mano de usted, su más rendido servidor. Damián de Castro». (Rúbrica)

(Al pie: *Señor don Joseph Díaz*)

Joyería y Platería en la Casa de Béjar, 1660-1677. Las compras de la duquesa doña Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar

DAVID GARCÍA LÓPEZ
Academia de España en Roma

En este estudio queremos sacar a la luz las compras de platería y joyería de la Casa de Béjar durante el período 1660-1678, que conocemos gracias al libro de cuentas de doña Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar. Se trata de un personaje extraordinariamente interesante en relación a las artes, ya que ella misma se dedicó a la pintura y estuvo en relación con varios artistas contemporáneos. Ya José García Hidalgo, a finales del siglo XVII escribía sobre ella:

> «... la Excelentísima Señora Duquesa de Béjar, Madre del Excelentíssimo Señor Duque de Béjar, que murió sobre Buda; tan perfecta en este primor que se veneran en la Corte algunos Altares con quadros de su mano...»[1].

Posteriormente, Antonio Palomino, que tuvo contacto con la duquesa y con la familia Béjar, relataba cómo doña Teresa le había mostrado una de sus pinturas:

---

1 J. GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura (1693)*. Ed. facsímil con Introducción del Marqués de Lozoya. Madrid, 1965, p. 3 [8]; también recogido en F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura en el Siglo de oro*. Madrid, 1981, p. 181.

«La exclentísima señora Doña Teresa Sarmiento, Duquesa de Béjar, ha pintado muy bien; y no ha muchos años, que le merecí me mostrase una cabeza de Nuestra Señora (que en Valencia llaman del Auxilio) recién hecha de su mano, en cristal, por el reverso, con harto primor»[2].

Además, especial relevancia merece su trato con el pintor benedictino fray Juan Andrés Ricci (1600-1681), quien le dedicó su tratado artístico *La Pintura sabia* (1660-1662) y fue su maestro de pintura[3].

Doña Teresa había nacido en Madrid el quince de octubre de 1631 en el palacio de los Híjar, que se encontraba donde posteriormente había de instalarse el de Buenavista. Aparece según el plano de Texeira como un edificio de considerables dimensiones, de varias plantas y patio central[4]. Era hija de don Rodrigo Sarmiento de Silva de Villandrando y de la Cerda (1600-1664), conde de Salinas, de Bureba y Ribadeo, marqués de Alenquer y, por matrimonio, IV duque y señor de Híjar, título que usará preferentemente a partir de sus esponsales de 1621 en Zaragoza, con doña Isabel Margarita Fernández de Silva Lécera y Aliaga (fallecida en 1642), que era propietaria de uno de los mayores Estados del Reino de Aragón[5]. En las biografías modernas de doña Teresa Sarmiento no se suele hacer mención de su singular nacimiento, que tuvo caracteres milagrosos en la literatura coetánea. Así, la visita del carmelita fray Melchor de San Juan al palacio madrileño de los Híjar, para remediar lo que parecía ser un dolor de cabeza de la madre, doña Isabel, terminó con la profecía de su nacimiento de ahí a nueve meses en la festividad de Santa Teresa de Jesús, el quince de octubre, razón por la cual se la asignó tal nombre y la futura duquesa de Béjar quedó así unida a la historiografía carmelita[6].

---

2 A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y escala óptica*, ed. Aguilar, 1988. T. I, p. 361; igualmente la incluirá entre los practicantes de la pintura A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la bellas artes en España*. Madrid, 1800. T. IV, p. 356.

3 E. TORMO y E. LAFUENTE, *La vida y la obra de fray Juan Ricci*. Madrid, 1930, 2 vols.; D. GARCÍA LÓPEZ, «La teoría artística de fray Juan Ricci» en *El pintor fray Juan Rizi (1600-1681): las órdenes religiosas y el arte en La Rioja. VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*. Logroño [2000], 2002; J.A. RICCI, *La Pintura Sabia*, ed. Fernando Marías y Felipe Pereda; un estudio pormenorizado sobre el tratado artístico de Juan Andrés Ricci y la relación del pintor con la duquesa de Béjar lo hemos desarrollado en nuestra Tesis Doctoral de próxima lectura en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, titulada *Arte y pensamiento en el Barroco: fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*.

4 L. MARTÍNEZ KLEISER, *Guía de Madrid para el año 1656*. Madrid, 1926, p. 24.

5 «Árboles genealógicos del condado de Salinas desde el siglo XV», en B.N.M. Mss. 11419 [Árboles genealógicos de la familia Sarmiento], fols. 29 y 63; L. DE SALAZAR Y CASTRO, *Arboles de costados de gran parte de las primeras casas de estos reynos, cuyos dueños vivian en el año de 1683*. Imprenta de D. Antonio Cruzado. Madrid, 1695, fols. 13 y 29.

6 F. DE SANTA MARIA, *Reforma de los descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia; hecha por Santa Teresa de Jesus en la antiquissima Religion, fundada por el gran Profeta Elias.Segunda Impression. Al eminentissimo, y reverendissimo Señor Cardenal Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, Arçobispo de Toledo*. T. II. Madrid, 1720, libro VII, p. 218: «El Duque de Hijar testifica en vn papel suyo, que entrando el Hermano Melchor à visitar à la Duquesa su muger, estando

Doña Teresa vivió en el palacio madrileño hasta la muerte de su madre, en noviembre de 1642, cuando parece que se trasladó a Zaragoza, para pasar al cuidado de su abuela, la marquesa de Malpica. Ésta quería casarla ventajosamente allí, pero el duque de Híjar prefirió unirla en julio de 1647 con el marqués de Valero[7]. Doña Teresa tuvo tres hermanos, como ella, todos ellos madrileños. Jaime Francisco Víctor Fernández de Híjar de Silva de Villandrando de la Cerda y Pinos (1625-1700), se convirtió en el V duque de Híjar y IX conde de Salinas y, al contrario de su padre, tuvo una exitosa carrera política. Más oscura fue la vida de los otros dos hermanos: Ruy Gómez de Silva, III marqués de Alenquer, y don Diego Gómez de Silva, quienes vivieron al lado de su hermana y murieron sin sucesión. Doña Teresa acogerá en su casa a sus dos hermanos solteros durante toda su vida y son frecuentes los gastos de vestimentas y utensilios para dichos señores incluidos en las cuentas personales de la duquesa, como veremos seguidamente. Ruy Gómez morirá en Béjar en 1680, y ese mismo año, mucho antes de su fallecimiento, el otro hermano, don Diego, otorgará un poder a su hermana para que ésta dispusiese de sus bienes[8].

Doña Teresa Sarmiento se había convertido en duquesa de Béjar al heredar su esposo el título tras la muerte sin descendencia de su hermano el VIII duque, don Alonso Diego López de Zúñiga, quien fallecía el primero de agosto de 1660. Dos días después tomaba posesión don Juan Manuel de Zúñiga, que había nacido en 1622[9]. Se convertía así en el IX duque de Béjar[10], aunque sería por breve tiempo, pues moriría el catorce de noviembre de ese mismo año de 1660 entre las 11 y las 12 de la noche[11], habiendo padecido «penosa enfermedad» desde el primero de septiembre[12]. Tres días después de su muerte sus bienes pasan a su esposa, que los administrará durante la minoría de edad de su primogénito don Juan Manuel Diego, quien había sido bautizado en Béjar el cuatro de enero de 1657[13].

El día 12 de noviembre, el duque había dado un poder a su esposa para la redacción de su testamento[14], que se formalizará en Béjar el diecisiete de diciembre de

---

él presente; y diziendole, que sentia vn destemple, y ardor en todo el cuerpo, de que pensaua resultar vn grande dolor de cabeça que padecia, respondiò: ***En verdad, Señora, que no es essa la ocasión, sino una hija que V. Excelncia nos ha de dar el dia de nuestra Santa Madre, y se ha de llamar Teresa.*** Dixo esto nueve meses antes del dia de la Santa, y el mismo de su festividad pariò la Duquesa, año mil seiscientos y treinta y vno; y en memoria de la merced, le dieron el nombre de Teresa à la hija».

7 Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Osuna, c. 265, nº. 5-11 Capitulaciones matrimoniales ante Francisco Suárez de Ribera, 26-3-1647.

8 A.H.N., Osuna, c. 269, nº. 49: «Poder General para la administración y gobierno de toda su hacienda ... otorgado por D. Diego Gomez Sarmiento de la Cerda a favor de su hermana la exma sra Dª Teresa Sarmiento de la Cerda ... Madrid, 13-11-1680».

9 Por lo menos fue bautizado en Béjar el 16-1-1622, en A.H.N., Osuna, c. 234, d. 8, s.f.

10 A.H.N., Osuna, c. 249, nº. 10.

11 Archivo Histórico Provincial de Salamanca (A.H.P.S.), prot. 842.

12 A.H.N., Osuna, c. 249, nº. 26.

13 A.H.N., Osuna, c. 234, d. 8, s.f.; ver también A.H.P.S., prot. 842, fol. 546; A.H.N., Osuna, c. 249, nº. 11.

14 A.H.N., Osuna, c. 249, nº. 17, fol. 14.

1660[15]. Fueron momentos difíciles para la duquesa viuda —que quedaba al frente de la cuarta casa nobiliaria por ingresos de España, unos 80.000 ducados anuales[16]—, quien «...con la pesadumbre la an dado algunas Calenturas, con que la sangraron tres veces...», aunque siempre pudiese contar «con el consuelo y compañía de los S[eñor]es Ruy Gomez y Diego Gomez de Silva»[17], sus hermanos, que ya no se separarían de su lado. Ambos la auxiliarían, sobre todo, en lo relativo a la educación de sus hijos.

El X duque de Béjar era el primogénito de los tres hijos de doña Teresa Sarmiento y don Juan Manuel I. Tras la muerte de éste se los describía como «El Duque mi s[eño]r, mi sra D[oñ]a Manuela, y el S[eño]r Don Baltasar quedan tan contentos y hermosos que es para alabar a Dios»[18]. Tanto don Juan Manuel, el X duque, como doña Manuela, se encontraban entre los nobles practicantes de la pintura según recoge su contemporáneo García Hidalgo[19]. Éste, efectivamente, cita a doña María Manuela López de Zúñiga y Sotomayor, bautizada en Béjar en 1655[20], como duquesa de Benavente, título que obtuvo al casar con el duque don Francisco Antonio Casimiro Alfonso Pimentel. Por su parte, el segundo hermano, don Baltasar de Zúñiga, II marqués de Valero, realizó una exitosa carrera política y militar. Bautizado como sus hermanos en Béjar, el nueve de enero de 1659, participó en los consejos de Estado y de Guerra y fue virrey, sucesivamente, de Cerdeña, Aragón, Navarra, Sicilia, Nápoles y Nueva España, siendo nombrado por Felipe V duque de Arion. Murió en Madrid el veintinueve de diciembre de 1727 siendo enterrado en el convento de las Capuchinas[21].

El primogénito, como decíamos, fue don Juan Manuel Diego López de Zúñiga, que se convertiría en el X duque. Nacido en Béjar en 1657, se casó en Madrid con doña María Alberta de Castro y Portugal, hija del conde Lemos, en 1677[22]. Luchó al lado del emperador Leopoldo I en el sitio de Buda, donde murió el dieciséis de julio de 1686 por las heridas recibidas en la contienda tres días antes[23]. Antes de morir, don Manuel Diego tuvo su primogénito en 1680 —bautizado en Béjar el veinticinco de febrero[24]— que se convertiría en el XI duque de Béjar: don Juan Manuel López

---

15 A.H.N., Osuna, c. 249, nº. 17.

16 C. JAGO, «La crisis de la aristocracia en la Castilla del siglo XVII» en J.H. ELLIOT (ed), *Poder y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona, 1982, pp. 248-286. (pp. 252-261).

17 A.H.N., Osuna, c. 249, nº. 26.

18 Ibidem.

19 J. GARCÍA HIDALGO, ob. cit., p. 3[8]; A. CEÁN, ob. cit. T. I, p. 124, sólo menciona al duque de Béjar.

20 14-2-1655, ver A.H.N., Osuna, c. 234, d. 8, s.f.

21 A.H.N., Osuna, c. 234, d. 8, s.f.

22 E. MUÑOZ GARCÍA, *Historia del Buen Duque don Manuel de Zúñiga*. Béjar, 1976, p. 17.

23 DUQUE DE MAURA, *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid, 1942. T. II, p. 183; E. MUÑOZ GARCÍA, ob. cit., pp. 38 y ss.

24 A.H.N.; Osuna, c. 234, d. 8.

de Zúñiga y Sotomayor, que casaría cuatro veces y moriría en 1747[25]. A la muerte de su hijo, doña Teresa tuvo que colocarse de nuevo al frente del ducado de Béjar, durante la minoría de edad de su nieto, aunque esta vez tuvo a su lado a su nuera doña María Alberta de Castro[26].

De los últimos años de doña Teresa tenemos menos información. Hay que subrayar, sin embargo, la relación de doña Teresa Sarmiento con el convento de franciscanas de la Purísima Concepción de Caballero de Gracia, que había sido fundado en la propia casa del piadoso italiano en 1604[27]. La duquesa no quiso entrar en religión en él, como se ha supuesto equivocadamente en base a un breve del Papa Clemente X de 1679, en el que se autorizaba a doña Teresa a entrar en el convento[28]. Se trata de una autorización para visitarlo, como era preceptivo, pero en ningún caso para profesar en la orden. De hecho, esta visita debió de ser una costumbre frecuente en la duquesa de Béjar, ya que se conserva otro breve papal, en este caso de Alejandro VII, con el mismo objetivo, para que doña Teresa pudiera visitar a las franciscanas de Caballero de Gracia dos veces al año[29], oportunidad que debía aprovechar para ofrecerles varios regalos[30], además de donarles una pintura de su propia mano. De hecho, es bastante plausible que la duquesa acudiera a las

---

25 G. RODRÍGUEZ LÓPEZ, «Apuntes biográficos sobre los señores y duques de Béjar» en *Contribución al estudio de la historia de Béjar*. Béjar, 1919, pp. 71-112; M. RODRÍGUEZ BRUNO, «La casa de campo y bosque de los duques de Béjar» en U. DOMÍNGUEZ GARRIDO y J. MUÑOZ DOMÍNGUEZ (coord.), *El 'Bosque' de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*. Salamanca, 1994 (1993), pp. 151-173; J.L. MAJADA NEILA, *Historia de Béjar (1209-1868)*. 2ª ed. Salamanca, 2001, pp. 90 y ss.

26 La existencia durante los años siguientes de dos duquesas viudas de Béjar ha dado lugar a algunas confusiones; por ejemplo cuando se citan las cartas de Luis XIV de Francia y Colbert en la que felicitan a la duquesa de Béjar por su puesto de Camarera Mayor de la reina (8-6-1704) no se refiere a doña Teresa (así lo cree E. MUÑOZ GARCÍA, ob. cit., p. 54) sino a doña María Alberta, ver la documentación en A.H.N., Osuna, c. 257, nº. 2, 1-2.

27 G. ROSCALES OLEA, *El Caballero de Gracia. Más de cien años de aventura*. Madrid, 1989, pp. 170 y ss.

28 F. MARÍAS y F. PEREDA, «Fray Juan Andrés Ricci y doña Teresa Sarmiento ...» en J.A. RICCI, *La Pintura Sabia*... ob. cit., pp. 16 y 21-22, pretenden que doña Teresa acabaría sus días en el convento de Caballero de Gracia en base al Breve de Clemente X por el que autoriza a la duquesa a entrar en el convento (19-7-1679, A.H.N., Osuna, c. 255, nº. 4); es sintomático de los autores que primero declaren (Ibidem, p. 16): «Finalmente, doña Teresa en 1675 solicitó entrar en la clausura del convento de Jesús, María y José de la Concepción Francisca descalza, más conocido por el oratorio adjunto del Caballero de Gracia de Madrid, donde es muy probable que finalmente ingresara, y tal vez muriera en fecha para nosotros desconocida», para unas páginas más adelante la duda se convierta en certeza (Ibidem, pp. 21-22): «...después de la desgraciada muerte de su hijo don Manuel en 1686 a causa de un arcabuzazo recibido en el sitio de Buda, la duquesa entró en el convento de la Concepción Francisca...»; adviértase incluso la incongruencia de la fecha de petición de visita, que no ingreso, de 1679 (los autores la confunden con 1675) y la muerte del duque de Béjar en 1686, que citan como relación de causa-efecto.

29 A.H.N., Osuna, c. 234, nº. 4.

30 Por ejemplo en 1675, cuando se compran «Otras dos libras de seda que compro su exª para dar a las religiosas del cavallero de gracia. 240 [reales], en A.H.N., Osuna, c. 249, nº. 12, fol. 24vº.

reuniones de la Congregación del Santísimo Sacramento del Caballero de Gracia, cuyas constituciones habían sido aprobadas en 1609 y confirmadas por Paolo V y Urbano VIII en 1612 y 1623 respectivamente y definitivamente reformadas por el arzobispo de Toledo don Pascual de Aragón en 1675. Aunque es bien conocido que personajes como Lope, Calderón, Tirso de Molina, Simón de Rojas o Juan de Palafox, pertenecieron a la Congregación, las actas no recogen los nombres de las damas que lo frecuentaron hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando aparecen varias duquesas de Béjar.

Que doña Teresa no entró en religión, sino que siguió ocupando un papel importante en la Corte, lo podemos comprobar por las palabras del cronista real Salazar y Castro, que la ensalzaba en 1685:

> «La Duquesa Doña Teresa Sarmiento, vive este año de ochenta y cinco, adornada de suma discrecion, y prudencia, ilustrada de singular piedad, y religion, y asistida siempre de afectos, que compiten con la elevacion de su sangre. Sus grandes, y excelentes virtudes merecen mayores alabanzas, que las que puede contribuir nuestro conocimiento[31]».

En 1693, como ya dijimos, García Hidalgo situaba a la duquesa entre los nobles que practican la pintura contemporáneamente. Pero la longevidad de doña Teresa hará que sobreviva incluso a su nuera, con la que parece sostuvo una buena relación por las palabras que ésta le dedica en su testamento. Aquí aparece entre los albaceas: «... la Ema. Señora Dª Theresa Sarmiento de la Zerda Duquesa de Bejar mi señora y mi madre que lo fue del dcho Exmo señor Duque de Vejar Dn Manuel Diego Lopez de Çuñiga mi señor y mi Marido...» y a la que lega «...a mi Madre mi señora la Duquesa por lo que yo le estimo y e estimado siempre Vn Agnus de Pio quinto guarnecido en platta con su Bandeja de filigrana de platta...»[32]. Nada se sabe de la fecha de muerte de doña Teresa Sarmiento y de su testamento o inventario de bienes[33].

Sí se ha conservado la cuenta de gastos de la duquesa desde el quince de noviembre de 1660 —es decir, al día siguiente de la muerte de su esposo— hasta 1677,

31 L. SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la Casa de Silva, donde se refieren las acciones mas señaladas de sus señores, las Fundaciones de sus Mayorazgos, y la calidad de sus alianças matrimoniales. Jvstificada con instrvmentos, y historias fidedignas, y adornada con las noticias Genealogicas de otras muchas Familias. Por Don Lvis de Salazar y Castro, Coronista del Rey Nuestro Señor, II Parte*. Madrid, 1685, Libro XI, cap. V, pp. 709-10.

32 A.H.N., Osuna, c. 257, nº. 16, fols. 12-12vº. y 22; también aparece entre los albaceas don Diego Gómez de Silva, a quien doña María Alberta lega «...un Relox de muestra que yo tengo nuebo...» (Ibidem, fol. 23); en el Inventario de bienes de la duquesa se repiten las donaciones a doña Teresa y don Diego (A.H.N., Osuna, c. 257, nº. 21, fols 15 y 15vº.).

33 No se han encontrado ni su testamento ni el inventario de sus bienes; sin embargo, la carpeta que contenía el testamento de doña Teresa se utiliza ahora como cubierta posterior al testamento de su padre, el duque de Híjar, en A.H.N., Osuna, c. 269, nº. 23, por lo que permanece extraviado.

realizada por el contador de la casa de Béjar Miguel del Valle[34]. Este documento nos proporciona una valiosa información sobre la práctica de la pintura de doña Teresa, pues se anota aquí la compra de todo tipo de materiales artísticos, pero también la adquisición de pinturas, esculturas, tapices, libros, estampas u objetos de platería y orfebrería, así como su relación con los artistas y artesanos que la sirven en la realización de las obras y con los comerciantes que la proporcionan útiles de pintura, lienzos y pinceles[35]. En las próximas líneas vamos a referirnos tan sólo a las compras que tienen relación con la platería y la joyería en dicho documento.

En 1661 se pagan 86 reales y medio por engarzar dos láminas en plata[36], también se compra «un breviario de plata» que se envía al convento de San Agustín de Salamanca y unos «ojos de plata» que se remiten a Zaragoza[37]. En el mismo año se pagan a Francisco Ortega 496 reales por cincuenta candelabros y cincuenta ramilleteros plateados y Verdes «q[ue] se remitieron parte dellos a Bejar y parte se pusieron en el Oratorio» del palacio madrileño[38], pero los gastos más considerables corresponderán al buen número de joyas adquiridas a Bartolomé Balbani: arracadas y collares de perlas como regalo para Mariana Espínola, dos sortijas de diamantes, otras arracadas con pendientes de esmeraldas, una venera con diamantes, un reloj con caja de plata y otro con caja de bronce dorado[39].

Al año siguiente, se abonan 700 reales para comprar «un perfumador de plata»[40], y se pagan al platero Francisco Manso 472 reales por la realización de una corona de plata para una imagen de Nuestra Señora de la Concepción[41]. Ese mismo 1662 se adquieren veinticuatro «cruzes de Caravaca de platta» por 70 reales[42], y al platero Tomás García se le compra «una sortija de diamantes para su excelencia»[43].

En 1664, se requiere de nuevo al platero Tomás García. Se le abonan 62 reales «por guarnecer tres relicarios de azero», 346 con 14 maravedís «por la echura de un relicario de oro» y otros 280 «por una cruz de cristal para su Exª»[44]. También se

---

34 A.H.N. Osuna, leg. 249, nº. 12, fol. 2: «Zertificacion de todas las mercaderias Joyas y alajas Cuio balor esta Cargado a mi ssra La Mayor en las quentas del situado de su exª».

35 Fernando Marías y Felipe Pereda citaron este documento («Fray Juan Andrés Ricci y doña Teresa Sarmiento», en J.A. RICCI, *La Pintura Sabia*... ob. cit., pp. 19 y ss.), pero de forma bastante descuidada, dejaron sin registrar una gran parte de las entradas relacionadas con temas artísticos que contiene el documento (y en las que lo hicieron falta la referencia a su ubicación) además de cometer varios errores de trascripción. Hemos desarrollado un completo estudio de las compras relacionadas con la práctica artística de la duquesa, la compra de obras de arte y platería, así como de libros, en nuestra Tesis Doctoral citada anteriormente.

36 A.H.N. Osuna, leg. 249, nº. 12, fol. 3vº.

37 Ibidem, fol.4.

38 Ibidem, fol. 5.

39 Ibidem, fols. 5-5vº.

40 Ibidem, fol. 6.

41 Ibidem, fol. 6.

42 Ibidem, fol. 10vº.

43 Ibidem, fol. 11.

44 Ibidem, fol. 12.

compra un cáliz de plata por 1773 reales, que la duquesa envía al «convento de las batuecas»[45], y se abonan otros 77 por «acavar de dorar las harmas de su excelencia que se llevaron a salamanca»[46]. Además se mandan hacer otros relicarios por 66 reales, «para los marcos de ellos» se gastan otros 272 y 130 «para otros relicarios»[47].

En las cuentas de los años 1665-1666 aparecen 52 reales para «acauar de pagar unos cocos guarnecidos de Platta que se compro su excelencia»[48], se compran además otros cuatro relicarios[49], se acude de nuevo al platero Tomás García para comprarle una caja de plata de 182 reales destinada a Don Diego[50], y al platero Bartolomé de Llanos se le compran «un ynzensario y una naveta» que cuestan 1486 reales[51]. Mientras, al también platero Vitoriano Ezcaray, por una joya de diamantes de Nuestra Señora del la Concepción y «unos perendengues de lo mismo para una quelga para mi sra. Dª Manuela» se le abonan 6.867 reales[52].

En los años 1667-1668, nos encontramos con el pago a Pedro de la Garra de 1516 reales por «un espadin de plata» destinado al duque, mientras otros 694 se abonan «por un sepulcro dorado con vidrieras»[53]. Asimismo, se compra «una corona de plata dorada» para una imagen de la Concepción por 787 reales[54], un aguamanil y otros objetos «todo de plata» para uso del señor duque 434 reales [55] y unas arracadas para doña Manuela[56].

En 1669 se compra a Baltasar Pastor una «cajita de Plata» por 126 reales[57], un reloj para don Diego, una caja sobredorada y una de bandeja de plata por 1449 reales, y se envían, como «aguinaldo», dos candeleros de plata, comprados a Baltasar Martín del Río, para la capilla de Nuestra Señora de la Buena Muerte del convento del Espíritu Santo de Madrid, un lugar para el que la duquesa de Béjar había encargado una serie de cuadros el año anterior[58]. Entre otros gastos de ese año y, sin especificar, se anotan los gastos «a un platero por guarnecer unas cajas de pasta berde» y «unas vandejas y petaca de plata para dar sangria a mi señor duque»[59]. Asimismo, «Para dar de ferias al Duque mi señor una bandeja grande de Plata y para el marques mi señor una efigie de un santo de plata» por 1094 reales[60].

---

45 Ibidem, fol. 12vº.
46 Ibidem.
47 Ibidem, fol. 13vº.
48 Ibidem, fol. 14.
49 Ibidem, fol. 16vº.
50 Ibidem, fol. 16.
51 Ibidem, 16vº.
52 Ibidem.
53 Ibidem, fol. 17vº.
54 Ibidem, fol. 18.
55 Ibidem, fol. 18 vº.
56 Ibidem, fol. 19.
57 Ibidem.
58 Ibidem, fol. 19vº.
59 Ibidem, fol. 21.
60 Ibidem, fol. 21vº.

En 1670 se compran diferentes mercancías al «mercader de joyeria» Pedro de Montalbán por 432 reales[61], al platero Juan de Sauca «dos vasos de plata»[62], mientras a «Esteuan Domingo Platero por un relicario que se le compro para su Excelencia y por el oro y echura de una sortija que yzo de orden suya» se le abonan 294 reales[63].

Entre los años 1671 y 1672 se anotan, entre otros gastos, «una coruata de oro y diamantes», «una caja de Platta sobre dorada para tabaco»[64], y el pago de 2.425 reales a «Estevan Domingo platero por la plata y echura de tres petacas que hizo para su excelencia y aderezo de una custodia»[65].

En 1673, se abonan 100 reales al platero Diego García por unos frontales para el altar de San Cosme y Damián en la iglesia de San Basilio de Madrid[66], y se desembolsa la importante cantidad de 4.450 reales al platero Manuel Mosquera «por una lamina guarnecida de chapa de Plata dorada con sobrepuesto de filigrana»[67].

Las cuentas de 1675 nos informan del pago de 300 reales a José de Morales «por una sortija de oro con un zafiro»[68]. Se gastan otros 131 en una «caja de plata»[69], y 245 por otra que sirve de presente al hermano de la duquesa Ruy Gómez[70]. Se adquieren además, «onze onzas de plata falsa»[71]. A lo largo del año, de nuevo se recurrirá al «platero de oro» José de Morales, para comprarle un «Ara de plata aobado cincelado de flores con un borde en medio»[72].

Finalmente, en las cuentas de los años 1676 y 1677, destaca la nueva compra de joyas que se hace de nuevo al «platero de oro» José de Morales, al que se adquieren una caja de plata para tabaco por 44 reales, una joya de oro pulido «a manera de broche» enlazado «con 159 esmeraldas» por 1450 reales, cuatro botones de oro pulido con «48 diamantes y 4 esmeraldas» destinadas al X duque, junto a «dos piezas de muebles» de oro pulido con 61 diamantes por 5.645 reales, más «un lazo de oro esmaltado» con 36 rubíes y 43 diamantes, y «otros dos lazos para muebles de diamantes y rubies para mi señora la condesa de Benavente», por 6.893 reales[73]. También aparece la compra de «un chocito de Plata para las señoras hijas del Duque mi señor de hijar y dos pavos, un querbo, un gamo, y dos conejos del mismo

61 Ibidem.
62 Ibidem, fol. 22.
63 Ibidem.
64 Ibidem, fol. 23
65 Ibidem, fol. 23v°.
66 Ibidem, fols. 23v°.-24.
67 Ibidem, fol. 24.
68 Ibidem, fol. 24v°.
69 Ibidem.
70 Ibidem.
71 Ibidem.
72 Ibidem.
73 Ibidem, fols. 25-25v°.

metal y una caja de plata y el aderezo de una bazinilla del mismo metal: y quatro pomitos» que se valoran en 1558 reales[74].

74 Ibidem, fol. 26.

El consumo suntuario en el Renacimiento: Usos y funciones de las piezas de plata y oro

NOELIA GARCÍA PÉREZ
Universidad de Murcia

Las artes suntuarias, y en concreto las piezas de oro y plata, han desempeñado un papel secundario en el discurso de la Historia del Arte, ensombrecido por las denominadas largo tiempo como artes mayores. Sin embargo, se trataba de una de las formas de arte más cara y prestigiosa del Renacimiento y, sin duda, la más demandada entre las elites del poder. Por ello, resulta imprescindible conocer los factores socio-económicos, político-familiares, y mágico-religiosos que subyacen tras su encargo.

Para empezar, el consumo suntuario ocupaba un lugar privilegiado en la residencia, tanto real como nobiliaria, pues constituía uno de los mayores escaparates de poder[1]. De hecho, junto al inherente carácter práctico de estos enseres, se situaba una función simbólica que los erigía en emblemas del lujo, ostentación y magnificencia del vivir palaciego[2]. Una vez más, el obligado consumo de artes suntuarias mostraba el rango social de la clase dominante; una clase depositaria del poder que

---

1 En relación con la metodología a seguir al emprender un estudio de platería civil del Renacimiento español, véase: A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, «Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: La importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería*. Murcia, 2001, pp. 131-147.

2 Sobre este tema, véase: D. M. M. MÁRMOL MARÍN, «Enseres enjoyados» en *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, pp. 250-251.

hacía gala de su estatus exhibiendo su ajuar doméstico en las distintas celebraciones de la vida cortesana, sobre todo desde el momento en el que el rey Carlos I adoptó el rico y lujoso ceremonial áulico que traía consigo la etiqueta y el protocolo de la Casa Borgoñona, dejando a un lado la sobriedad y austeridad castellanas que habían imperado en la corte hasta entonces[3]. Nobles y reyes requieren, por tanto, un servicio de mesa cada vez más completo, hasta el punto de que en Madrid, donde se asienta la corte desde 1561, se reúnen, en menos de quince años, más de un centenar de artífices, resultado del elevado número de encargos centrados, casi exclusivamente, en plata de vajilla y adorno personal[4]. El servicio de mesa se completaba con las piezas de porcelanas pintadas de distintos tamaños guardados en armarios destinados exclusivamente a estas fuentes, escudillas, bernegales y demás objetos que, en ocasiones especiales, acompañaban a la vajilla de plata[5], igualmente, expuesta en aparadores con el fin de embellecer las salas de banquetes y mostrar la riqueza y poder de sus propietarios[6]. Sirva como ejemplo del esplendor de estas piezas del mobiliario, destinadas a guardar y exponer la vajilla, el relato que presenta Vives en el diálogo XVI de sus *Ejercicios de Lengua Latina*, a propósito de un banquete al que había sido invitado Lurco, uno de los personajes de su diálogo:

> «Al aire libre, en un lugar fresco y umbroso; ciertamente, todo estaba bien dispuesto, elegante, hermoso; nada faltaba en orden a la distinción, el esplendor y la suntuosidad. Nada más entrar, la vista de todos recibió una alegría plena y también los espíritus con aquella visión hermosísima y agradabilísima. Había un enorme aparador lleno de buenos vasos de

3 «En la Casa Real se introdujo luego una suntuosidad no conocida hasta entonces en la antigua Castilla, asi en el número de dependientes, y en la creación de nuevos oficios, como en el gasto de la mesa. En la de los Reyes Católicos no se gastaba mas que de doce á quince mil maravedís diarios; y en la del Emperador se consumian mas de cieno cinqüenta mil. El mismo aumento se experimentó, á proporcion, en las demás clases del estado, como podria probarse con hechos, quando no estuviera tan comprobado por las Leyes, que son los monumentos mas auténticos de la historia de las naciones». J. SAMPERE Y GUARINOS, «Reinado de Carlos V» en *Historia del luxo y de las leyes suntuarias.* Madrid, 1788, pp. 22-23. Para un estudio más detallado, véanse, entre otros: L. ARBETETA MIRA, «Plata al servicio real: la mesa de Felipe II» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería*, Murcia, 2004, pp. 59-80 y F. A. MARTÍN, «Etiquetas y servicios en la Mesa Real» en *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales.* Madrid, 2000, pp. 51-62. En este sentido, es igualmente interesante señalar las palabras de Rafael Domínguez Casas al referirse a la citada evolución del ceremonial que se establecía en torno a la mesa: «A lo largo de su vida Carlos fue transformando este ceremonial a su gusto, hasta que por fin en 1548 lo impuso a su hijo Felipe (...) La corte española a partir de este momento utilizará esta etiqueta mezclada con algunos elementos de los viejos ceremoniales de Castilla y Aragón, conociéndose en toda Europa como «Etiqueta Española». R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques.* Madrid, 1993, p. 560.

4 J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España.* Madrid, 2002, p. 82.

5 A.P.M.Z., Leg. 122, 23.

6 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., p. 139.

todos los materiales: de oro, plata, cristal, vidrio, marfil, mirra; también de otros materiales más corrientes: estaño, cuerno, hueso, madera, barro, esto es, cerámica, en los que el arte daba categoría a un material bajo, pues había muchísimos con labores de cincel, todos pulidos, tersos; el brillo casi deslumbraba los ojos. Hubieras podido ver allí dos grandes aguamaniles de plata con los bordes dorados; la parte central era de oro con el escudo del dueño. Los dos aguamaniles tenían un canalillo cuyo tapón estaba dorado. Había otro aguamanil de vidrio con su canalillo dorado, y con la palangana de cerámica de Málaga bien ilustrada con sandaraca. Copas de todas clases y dos de plata para el vino muy generoso»[7].

Ciertamente, como continúa diciendo Lurco «en estas cosas no se busca tanto la utilidad como pasar por ricos»[8]. Pero la exhibición no cesaba con «sacarte cosas y metértelas por los ojos»[9]; el poder y riqueza que mostraban los objetos artísticos se acentuaba con la participación de toda una serie de oficiales que, con cometidos precisos, contribuían a la magnificencia del espectáculo establecido en torno a la mesa. Tal como apunta Gucciardini, refiriéndose a los grandes señores del reino «tienen gran mesa y se hacen servir con tantas ceremonias y reverencias como si cada uno fuera un rey, háblanles los hombres de rodillas y, en una palabra, se hacen adorar»[10].

Los ajuares doméstico y litúrgico pero, especialmente, las joyas eran, junto con la indumentaria, el signo de representación externa y diferenciación social por excelencia. Más que una opción personal de adorno, constituía un signo evidente del lugar que su portador ocupaba en la sociedad. Se trataba, pues, de una obligación impuesta por su estatus que, llevado por el decoro, exigía una total correspondencia entre el ser y el aparentar[11]. El consumo desmedido de éstas y otras obras de arte quedaba comprendido dentro del nivel de vida de reyes y nobles que, a pesar de sus importantes ingresos, se veían desbordados por los fuertes gastos que habían de afrontar. En esos momentos de crisis, las piezas de oro y plata constituían una fácil moneda de cambio que se podía fundir para hacer nuevas obras, empeñar para saldar las deudas o, en el peor de los casos, vender y obtener en su lugar su valor

7 J. L. VIVES, «El comedor» en *Ejercicios de lengua latina*. Valencia, 1994, p. 78.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 F. GUICCIARDINI, «Relación de España» en J. GARCÍA MERCADAL (recopilación, traducción, prólogo y notas), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. De los tiempos más remotos a finales del siglo XVI* [1512-1513]. Madrid, 1952, p. 621.

11 Véase: A. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, «Lujo y movilidad social. Iglesia y corona frente a la quiebra de la distinción en Castilla (Siglos XVI-XVIII) en *Secondo Congreso de Demografía Storica*, Vol. 2. Sajona, 1992, pp. 752-767 y A. S. COCKS y C. TRUMAN, «Jewellery, princes and treasuries in the High Renaissance» en S. DE PURY (ed.) *Renaissance jewels gold boxes and objects de vertu: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Nueva York, Londres, 1984, pp. 11-17.

en dinero[12]. Así, Isabel de Castilla empeñó, en varias ocasiones, el famoso collar de rubíes que le había regalado Juan II con motivo de su enlace con su hijo, Fernando de Aragón, con el fin de reunir los fondos necesarios para combatir las fuerzas árabes en Baza o financiar los gastos de las expediciones de Colón al Nuevo Mundo[13]. Del mismo modo, Maximiliano I empeñó sus joyas para sufragar la guerra contra los venecianos[14] y Carlos V hizo fundir gran cantidad de oro procedente de las Indias para financiar sus guerras. Pero no era una iniciativa restringida a los reyes, sino que muchos nobles, desbordados por los fuertes gastos de la vida palaciega, se veían obligados a empeñar y vender sus joyas. Sirva como ejemplo el caso de Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete[15], quien, a pesar de recibir unos ingresos anuales estimados en 450.000 florines, el equivalente actual a 220.000 euros —lo que la convertía en la mujer más rica del reino de Castilla—, sus gastos eran tan elevados que llegaron a escandalizar a su primer marido, Enrique de Nassau, quien difícilmente acertaba a comprender la rapidez inusitada con que su esposa consumía sus ingresos[16]. La celebración de fiestas, lujosas cacerías y reuniones de artistas, aristócratas e intelectuales; el cumplimiento de sus obligaciones pías y asistenciales; el patronazgo de obras de arte o el mantenimiento de sus propiedades eran algunas de las razones que llevaron a Mencía de Mendoza, en más de una ocasión, a empeñar parte de su vajilla o de sus joyas para hacer frente a los gastos de la despensa[17]. Precisamente, esa facilidad de transformar la plata, el oro o las piedras preciosas en dinero convirtió en una práctica habitual del siglo XV y parte del XVI el que los reyes y príncipes recompensaran a sus servidores leales con el regalo de una cadena de oro[18]. Junto a la gratitud por los servicios prestados, estas piezas eran ofrecidas a modo de pre-

---

12 Con relación a los aspectos monetarios y económicos de los metales preciosos, véase el estudio de P. VILAR, *Or et monnaie dans l'histoire XVe-XVIIIe siècles*. París, Flammarion, 1974. Igualmente, véase: D. O. FLYNN, *World silver and monetary history in the sixteenth and seventeenth centuries*. Aldershot, 1996.

13 H. DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes Católicos*. II. Madrid, 1943, p. 412, C. FERNÁNDEZ DURO, *Las joyas de Isabel la Católica, las naves de Cortés y el salto de Alvarado*. Madrid, 1882, pp. 8-9 y 22-23, citado por P. E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800*. Nueva York, 1972, p. 7.

14 Y. HACKENBROCH, *Renaissance jewellery*. Londres, 1979, p. 115.

15 Sobre la figura de Mencía de Mendoza, su actuación como promotora artística y su colección de obras de arte, véase: N. GARCÍA PÉREZ, *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia, 2004.

16 Así se lo manifestó Enrique III de Nassau a su hermano Guillermo I el Rico comentándole que, a pesar de que Mencía había traído con ella cantidades importantes de dinero, lo gastaba con una rapidez incomprensible e inusitada. A. VAN ECK, «Het kasteel van de millionair» en *De bonte historie van Breda*. Breda, 1946, pp. 11-17.

17 «*Agustín de Cuellar mi guarda ropa de la plata esta a cargo dad y entregad a garcia teran mi veedor tanta plata que haga falta la suma de trescientos y veynte y cinco ducados para poner emprender y seguridad de trescientos que yo le e mandado tomar a cambio para barcelona para el gasto de mi despensa y tomad el cautela de como lo abra repartido y las piezas y peso que le entregareys dado en real de Valencia a cuatro dias de abril de 1543*». A.P.M.Z., Leg. 122, 10.

18 A. S. COCKS, *An introduction to courtly jewellery*. Londres, 1980, p. 6.

sentes para cerrar pactos o asegurarse alianzas[19]. Así, Carlos V, consciente del poder económico de Mencía y de la ayuda que ésta podía prestarle[20], le regaló joyas en diversas ocasiones[21], mientras el Príncipe Felipe la obsequiaba con toda una serie de piezas de la vajilla, desde fuentes o saleros a cucharas y copas, pasando por algo tan inesperado como un orinal[22]. Pero también se obsequiaba con una joya o una copa para celebrar y agradecer la visita de grandes nobles y altos funcionarios a una ciudad, con motivo de un enlace o un nacimiento, o, incluso, en determinadas fechas ya establecidas como Año Nuevo[23].

Ciertamente, si estas piezas constituían el regalo por excelencia era porque su posesión encerraba múltiples valores y significados que iban más allá de la belleza o el valor económico y social que pudieran representar. Las joyas podían ser empleadas como ofrendas a fundaciones religiosas erigidas bajo la advocación de un santo determinado. Al igual que ocurriera con la con la donación de una imagen o la elección de las ilustraciones de un manuscrito, los donantes que realizaban este tipo de ofrendas no sólo se declaraban como personas piadosas —algo que también sucedía al portar joyas religiosas públicamente—, sino que se procuraban la intercesión de determinados santos y parte de las oraciones realizadas en la fundación religiosa[24]. Junto a estos usos, y a medio camino entre la magia y la religión, las joyas son empleadas como fuentes de protección. El hecho de utilizar como adorno determinados objetos o ciertas piedras y metales favorecía a que estos pudieran ejercer su protección sobre la persona que los portaba. Ya desde antiguo se creía en el valor profiláctico de algunos materiales unido a la reproducción de determinados temas en pequeños formato, basándose en la magia apotropaica que atrae o repele a los semejantes o los contrarios. Se trataba de un amuleto-talismán perfecto que, gracias a sus propiedades curativas y preventivas, evitaba problemas de carácter

---

19 Sobre este tema, véase R. E. RÍOS LLORET y S. VILLAPLANI SANCHÍS, «Las joyas como símbolos de poder» en *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana siglos XV a XVIII*. Valencia, 2000, p. 77-130.

20 Existen dos cartas del rey Carlos I y el príncipe Felipe dirigidas a Mencía en la que piden *socorros* para las guerras de Italia y Flandes. A.P.M.Z., Leg. 119, 13.

21 A.P.M.Z., Leg. 122, 30.

22 A.P.M.Z., Leg. 136, 1.

23 P. BURKE, «Renaissance jewels in their social setting» en *Princely Magnificence. Court jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Londres, 1980, pp. 8-11. Igualmente, véase: B. BUETTNER, «Past Present: New Year's Gifts at the Valois Courts ca. 1400». *Art Bulletin* nº. 83, 4 (2001), pp. 598-625.

24 Las fundaciones religiosas de colegios, hospitales, monasterios o capillas, y otra reservada a la esfera privada con la adquisición de piezas de devoción de carácter personal incluían en sus estatutos un requisito que hacía que las misas y oraciones allí realizadas debían ser ofrecidas por las almas de los patronos y sus familiares. Con esta iniciativa piadosa se garantizaban algunas de las exigencias más efectivas para reducir el tiempo que el alma había de pasar en el purgatorio después de la muerte, ya que la celebración de la Eucaristía y las oraciones se erigían entre los remedios más efectivos para acortar la estancia en el lugar donde las almas expiaban sus culpas. L. L. GEE, «Motives for patronage: Amenity and Status» en *Women, Art and Patronage from Henry III to Edward III, 1216-1377*. Woodbridge, 2002, pp. 27-28.

físico y espiritual[25]. Los poderes de las piedras, sus virtudes mágicas y médicas se enumeraban y describían minuciosamente en los lapidarios desde la antigüedad y continuaron haciéndolo a lo largo de Renacimiento en obras de Marsilio Ficino, Camillas Leonardus, Christopher Enzelt, Giovanni Baptista Porta[26] o el español Juan de Arfe y Villafañe[27]. La tradición consideraba que estas piedras ejercían una influencia directa sobre el cuerpo: el zafiro curaba las enfermedades de la piel, el topacio prevenía la locura e incrementaba la prudencia y la sabiduría[28], el ágata protegía de las enfermedades infecciosas, la esmeralda desarrollaba la memoria, el aljófar aclaraba la vista y evitaba los empañamientos de la visión[29], las turquesas protegían a su portador de las caídas del caballo[30], las perlas fortalecían el corazón y las esmeraldas neutralizaban el veneno[31]. El coral y el azabache eran, por su parte, las piedras más eficaces para prevenir el temido mal de ojo, entendido como una acción maléfica que pudiera causar daño a una persona o a sus bienes y propiedades. Las víctimas más propicias a este tipo de hechizos eran los niños, de ahí que, con frecuencia, llevaran consigo algún amuleto de los citados materiales[32]. El coral, el azabache y el jade ayudaba, igualmente, a cortar las hemorragias, propiciaban los buenos partos, favorecían la procreación y aumentaban la fertilidad. No se trata, por tanto, de una casualidad el que éstas sean algunas de piedras más frecuentes entre aquellas mujeres que padecían problemas de infertilidad, como fue el caso de la ya mencionada Mencía de Mendoza. Las propiedades de estas piedras, que actuaban a modo de amuleto, se reforzaban si adquirían forma en determinados

---

25 E. RODINI, «Los signos de las piedras. Valor simbólico de las joyas en la Europa del Renacimiento y Barroco» en *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana siglos XV a XVIII*. Valencia, 2000, pp. 17-26.

26 *De Vita Coelitus Comparanda* de Marsilio Ficino; *Speculum Lapidum Clarissimi Artium et Medicine Doctoris Camilla Leonardo Pisaurensi*, publicado por Camillas Leonardus en 1502; el tercer libro del tratado de alquimia de Christopher Enzelt *de Re Metallica*, publicado en Frankfurt en 1551; o el cuarto libro de *de Miraculis Rerum Naturalium Libri III* de 1560 son sólo algunos ejemplos de los lapidarios de piedras preciosas publicados a lo largo del Renacimiento. Para un estudio más detallado de estas obras, véase: J. EVANS, «The Renaissance: Lapidaries of the Sixteenth and Seventeenth centuries» en *Magical jewels of the Middle Ages and the Renaissance, particularly in England*. Nueva York, 1976, pp. 140-166.

27 J. DE ARFE, *Quilatador de plata, oro y piedras* [1572]. Madrid, 1976.

28 Jerome Cardan, *Gemmis Coloribus*, 1587, A. S. COCKS, ob. cit., p. 21.

29 M. ESTEBAN DE ANTONIO, «La oculística en los viejos «lapidarios». Apuntes históricos». *Anales de la Sociedad de Ergoftalmológica Española* (1-2) 1999, s/n. http://www.oftalmo.com/ergo/ergo1999/09.htm

30 N. HORCAJO PALOMERO, «Carlos I y los amuletos de turquesas». *Goya* nº. 138 (1977), pp. 350-353.

31 J. EVANS, ob. cit., pp. 38-50. Sobre este mismo tema, véase: G. F. KUNZ, *The Magic of jewels and charms* [1915]. Nueva York, 1997.

32 Véase: D. ALEXANDRE-BIDON, «La dent et le corail ou La parure prophylactique de l'enfance à la fin du Moyen Age». *Razo. Cashiers du Centre d'Études Médiévales de Nice* nº. 7 (1987), pp. 5-36 y J. YARZA LUACES, «Fascinum. Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l'art médiéval hispanique». *Razo. Cashiers du centre d'etudes medievales de Nice* nº. 8 (1988), pp. 113-127.

objetos, concebidos como talismanes. Así, los marinos llevaban distintas figuras del mar realizadas en oro, perlas y gemas, como protección contra las locuras del mar y de los cielos[33]; niños y adultos llevaban higas realizadas en coral y azabache para potenciar el valor profiláctico contra el mal de ojo, o portaban corazones de coral, donde se aunaban la fuerza del corazón como talismán que protegía la vida y el coral como amuleto que aportaba todas las cualidades medicinales ya descritas[34].

Sin embargo, no conviene olvidar que la magia se considera paganismo. Por tanto, nada mejor que la intercesión celestial a través de reliquias en sus respectivos relicarios, convertidos en auténticas joyas, para conseguir la intervención de determinados santos. Para los que no podían acceder a estos poderosos vestigios, quedarían protegidos al llevar junto a ellos el nombre o la imagen de Jesús o María en medallas, patenas e, incluso anillos, pudiendo optar, igualmente, por emblema cristiano por excelencia: la cruz[35]. Junto a estas piezas, el Agnus Dei destacaba por las extraordinarias propiedades que la Iglesia le concedía. Así, por ejemplo, para garantizar un buen parto y evitar la muerte súbita del recién nacido, las embarazadas solían portar estas joyas, que sujetaban sellos de cera, incrustados con polvo de un santo, grabados con algún motivo o inscripción religiosa y colocados en un colgante decorativo[36]. Junto a la perseguida protección que procuraba el llevar estas piezas, lucir joyas de carácter religioso como rosarios o joyas relicarios, a la vez que realizar ofrendas a vírgenes y santos era, como ya hemos señalado, una manera de declararse públicamente como una persona piadosa.

Por cualquiera de las diferentes razones argumentadas o por una combinación de todas ellas, lo cierto es que la joyería ocupaba un lugar esencial en el vestuario de reyes y nobles. El traje era un elemento fundamental en la puesta en escena de unos personajes que encontraron en paños, telas y joyas los elementos de distinción social por excelencia[37]. De hecho, más allá de la hechura del atuendo, la «diferenciación

33 E. RODINI, ob. cit., p. 21.

34 Véase: N. HORCAJO PALOMERO, «Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez». *Archivo Español de Arte* nº. 288 (1999), pp. 521-530.

35 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia, 2003, p. 19.

36 J. CHERRY, «Healing through faith: the continuation of medieval attitudes to jewellery into the Renaissance». *Renaissance Studies* nº. 15, 2 (2001), pp. 1574-187; M. A. HERRADÓN FIGEROA, «Cera y devoción. Los agnus dei en la colección del Museo Nacional de Antropología». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* nº. 54,1 (1999), pp. 207-238 y E. RODINI, ob. cit.

37 R. M. ANDERSON, *Hispanic Costume 1480-1530*. Nueva York, 1979; C. BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V.* Madrid, 1962, eadem, «Modas cristianas en la sociedad morisca española del siglo XV y principios del siglo XVI». *Boletín de la Real de la Real Academia de la Historia* CXLIV (1959), pp. 199-228, eadem, «Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra». *Archivo Español de Arte* XXXII (1959), pp. 9-28, eadem, «Modas españolas medievales en el Renacimiento europeo». *Zeitschrift für historiche walffen-und köjstumkunde*. Munich, 1959, Heft 1-2, p. 94, 1960, Heft 1, p. 27, eadem, «Echanges pendant la Renaissance entre les modes espagnoles et les modes de l'Europe centrale et orientale (hongroise, albanaise et turque) en *Actes de XXII Congrès International d'Historie de l'Art*, Budapest, 1969, pp. 705-713, eadem, *Trajes y modas*

social por la indumentaria» venía marcada por la calidad de los tejidos y adornos empleados[38]. Los excesivos gastos suntuarios de la Marquesa del Zenete constituyen sólo un ejemplo de lo que era una práctica común, e incluso obligada, entre reyes y nobles, de ahí las sucesivas leyes suntuarias encaminadas a vedar estos lujos del todo desmedidos. Tras las primeras actuaciones de los Reyes Católicos, la reina Juana, a través de la pragmática de 1515, prohibía a todos sus vasallos, independientemente de su clase social, llevar brocado, tela de oro o plata, restringiendo el uso de la seda a determinadas prendas y adornos, bajo pena de perder la vestimenta que lucieran o, en caso de reincidencia, ser desterrado por dos años. En 1534, tras escuchar las sucesivas súplicas de los procuradores en las cortes de 1518, 1523 y 1532, con el fin de interrumpir un gasto que, lejos de cesar, iba en aumento, Carlos V promulgó una nueva pragmática donde reiteraba lo expresado por la reina años antes, al tiempo que incluía no sólo los brocados, sino también las guarniciones de hilo de oro y plata hilado o tirado, así como los bordados y recamados de seda. En este caso, las penas eran mayores, ya que se amenazaba con el destierro durante cinco años al portador del traje. De nada sirvieron ésta y las sucesivas prohibiciones[39], hasta llegar a la última pragmática de 1552, ya que las fuentes literarias y pictóricas evidencian que la nobleza nunca cesó en su deseo de distinguirse por la majestuosidad de su atuendo[40]. Lo que sucedió fue, tal y como señala Sampere y Guarinos, «que no se reformó el luxo ni las modas; y que el precio de estas pasó a los estrangeros, con daño imponderable de la nacion, por las trabas que las prohibiciones pusieron á los fabricantes y artesanos Españoles»[41].

---

en la España de los Reyes Católicos. 2 vol. Madrid, 1978; M. MARTÍNEZ, «Valor social del vestido» en *La industria del vestido en Murcia (ss. XIII-XV)*. Murcia, 1988, pp. 353-452, eadem,«Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV)». *En la España Medieval* nº. 26 (2003), pp. 35-59; R. RAINERY, «Dressing Down the Dress-Up: Reproving Feminine Attire in Renaissance Florence» en *Renaissance Society and Culture. Essays in honour of Eugene F. Rice Jr.* Nueva York, 1991, pp. 217-237 y J. SAMPERE Y GUARINOS, *Historia del luxo y de las leyes suntuarias*. Madrid, 1788.

38 «Sociológicamente, la indumentaria tiene como finalidad la configuración de una imagen propia, de individualidad; y contradictoriamente será el temor a ser diferente (quedarse aislado del grupo) lo que impulsa a seguir las modas. El vestido opera como un instrumento de sociabilidad, de integración, tanto para ser lucido en los espacios públicos (autoafirmación de la identidad social), como también para expresar de manera visual la majestuosidad del poder regio ante los súbditos o vasallos naturales y para señalar igualmente la condición de cada cuál) M. MARTÍNEZ, ob. cit., (2003), p. 50.

39 «Esta prohibición produjo el mismo efecto que la de los Reyes Católicos, de 1498. Se contuvo el luxo de los brocados, y bordados de oro y plata. Pero se sustituyó en su lugar otro más costoso, qual fue el de las varias formas en las hechuras y guarniciones: porque los bordadores daban los patrones á los sastres, y éstos con sus mugeres hacian de punto lo que solian hacer de bordado, con doble gasto; de manera, que en los que se hacia con cordones y pasamanos comúnmente costaba mas la hechura que la seda, y el paño de la ropa, según se dice en la Pragmatica de 27 de Junio de 1537». J. SAMPERE Y GUARINOS, ob. cit., p. 23.

40 Estas pragmáticas no se aplicaban en el caso de los caballeros que iban a la guerra. Véase: C. BERNIS, ob. cit., (1962), pp. 12-16.

41 Ibidem, p. 26.

Las piezas de oro y plata eran, pues, apreciadas por mucho más que su belleza o singularidad: su capacidad de distinción, su valor material y sus múltiples usos, unido a sus propiedades profilácticas y a su significado religioso hicieron de ellas las compañeras indispensables de las elites del poder.

Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla*

CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

En el año 1596, fecha de la terminación del sagrario de plata de la catedral de Sevilla, las obras emprendidas en el entorno catedralicio a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI estaban prácticamente concluidas. Las nuevas construcciones de la Sala Capitular, Antecabildo, Patio del Cabildo, etc., se habían ido agregando a la fábrica gótica por el ángulo sureste, según las trazas dadas por el arquitecto Hernán Ruiz el Joven, maestro mayor de la catedral desde 1557[1]. Tras su muerte, las continuó en 1576 Asensio de Maeda, que trazó también el nuevo Monumento de Semana Santa entre 1584-94[2]. Por los mismos años, un grupo de escultores, dirigidos por Juan Bautista Vázquez el Viejo[3], desarrollaba en relieves y bultos los programas iconográficos propuestos por el canónigo humanista Francisco Pacheco. En la ejecución del de la Sala Capitular participó el pintor Pablo de Céspedes[4].

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación HUM 2005-5226 financiado por la DGICYT.

1 A.J. MORALES, *Hernán Ruiz «el Joven»*. Sevilla, 1996, pp. 23-57.

2 V. LLEÓ, «El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI». *Archivo Hispalense* nº. 180, 1986, pp. 97-111.

3 J. HERNÁNDEZ DÍAZ, «Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento». *Archivo Hispalense* nº. 249, 1999, p. 41.

4 A.J. MORALES, «La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII» en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 204-207.

Vázquez y Pacheco se encargaron también respectivamente de diseñar y de ajustar los programas figurativos del tenebrario y del monumento[5]. Además, Pacheco ideó el vasto programa de la custodia de asiento labrada por Juan de Arfe entre 1580 y 1587[6].

Con la sala capitular y sus estancias aledañas se pretendía, entre otras cosas, organizar unos ámbitos dignos que solucionasen los problemas de espacio que se habían ido generando a partir del año 1526, cuando el cabildo eclesiástico, tras la boda de Carlos V, decidió prescindir del antiguo Corral de los Olmos como lugar de reunión, porque era, como Rodrigo Caro afirmaría años más tarde, «moderadísimo lugar para la grandeza que allí se juntaba»[7]. No obstante las obras se llevarían a cabo también por la necesidad de adecuarse a las directrices del Concilio de Trento[8].

El protagonismo de todas estas empresas arquitectónicas, igual que la renovación de los más importantes enseres del ajuar litúrgico, correspondió casi por completo al cabildo eclesiástico. Por el contrario, la intervención de los arzobispos fue prácticamente nula, ya que su actividad se dirigió de manera preferente a los asuntos pastorales, llegando a enfrentarse a veces al propio cabildo en su intento de reformar la situación de la Iglesia sevillana[9]. Durante estos años ocuparon la sede hispalense Don Cristóbal de Rojas y Sandoval (1571-1580), hijo natural del marqués de Denia, capellán de Carlos V, conocido de San Ignacio de Loyola y asistente al Concilio de Trento, y su sucesor Don Rodrigo de Castro y Osorio (1581-1600), hijo del conde de Lemos Don Álvaro Osorio y de su mujer doña Beatriz de Castro[10]. Ambos personajes fueron ejemplos de prelados postconciliares, que, a lo largo de su

5 Ibidem.

6 J. DE ARFE Y VILLAFAÑE, *Descripción de la traça y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla*. Sevilla, 1587, reeditada en *Archivo Hispalense*, 1886, T. II, pp. 285-296 y 321-343, con comentarios de Ceán Bermúdez, y Mª.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978, pp. 79-102.

7 En este edificio medieval, angosto y pequeño, se juntaban los dos cabildos de la ciudad hasta esta fecha, según R. CARO, *Antigüedades y Principado de la Ilvstrissima Ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1634, p. 62.

8 En el año 1564 el pontífice Pío IV confirmó y promulgó los decretos de Trento y en 1570 Pío V publicó el *Misal Romano*.

9 El reciente estudio de A. RECIO MIR, *«Sacrvm Senatvm». Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1999, pp. 63-81 recoge y analiza el funcionamiento de los capítulos y las competencias de los capitulares. También J. RIVAS CARMONA, «El patrocinio de las platerías catedralicias». *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 20004, pp. 482-484.

10 La vida y la obra de estos arzobispos en J.A. MORGADO, *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla con noticia biográfica de los señores obispos auxiliares y otros relacionados con esta Santa Iglesia*. Sevilla, 1899, pp. 446-484. A. GORDILLO, *Memorial sumario de los arzobispos de Sevilla y otras obras*. Sevilla, 2003, pp. 228-235 y 265 y ss. C. ROS, *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla, 1986, pp. 148-161.

mandato, convocaron varios Sínodos Diocesanos, en 1572-3 y 1586, para introducir e intentar aplicar la normativa de Trento[11].

Aparte de las directrices relacionadas con la actividad pastoral y con la reforma del clero[12], temas que promovieron gran parte de la actuación de estos prelados, hay que tener en cuenta que la sesión XIII del Concilio, celebrada el 11 de octubre de 1554, había definido la doctrina de la Eucaristía que afirmaba el dogma de la Transubstanciación e instaba a los católicos a participar en los cultos eucarísticos y en la Comunión frecuente. El Sacramento había que reservarlo en el sagrario, que se sitúa ahora sobre el altar mayor, en lugar preferente del retablo y del recinto eclesiástico, y se convierte en el centro de atención de los fieles, los cuales tenían obligación de rendirle culto de latría[13]. Éstos y otros decretos, relativos a la necesidad de disponer de espacios y de ajuares dignos para el servicio del culto, debieron impulsar al cabildo sevillano abordar o a continuar tan costosas empresas[14].

Para dignificar y enriquecer la antigua capilla del sagrario[15], el cabildo eclesiástico había contratado en el año 1565 la construcción de una portada y un tabernáculo de piedra con el escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo y con el marmolista milanés Francisco de Carona, conforme al diseño y condiciones dadas por Hernán Ruiz el Joven[16]. De haberse construido, el gran tamaño del tabernáculo y, sobre todo, su traza de planta central, con tres cuerpos circulares decrecientes sobre unas gradas y con columnas exentas, hubiese sido tan excepcional en el panorama de la arquitectura sevillana contemporánea como lo fue poco después la custodia que Juan de Arfe terminó en 1587[17]. Pero el tabernáculo nunca llegó a realizarse porque en 1593 se

---

11 Un estudio sobre los sínodos de Rojas y Sandoval en R.M. PÉREZ GARCÍA, «Los Sínodos sevillanos de Cristóbal de Rojas y Sandoval» *Archivo Hispalense* nº. 250, 1999, pp. 11-25. Las disposiciones correspondientes al Sínodo de Castro se publicaron en las *Constituciones Synodales del Arçobispado de Sevilla, copiladas, hechas y ordenadas agora nuevamente por Don Rodrigo de Castro, presbitero Cardenal de la Basílica de los doze Apóstoles de la Santa Iglesia Romana, Arçobispo de Sevilla, en el Sínodo que por su mandato se hizo y celebró en la dicha ciudad de Sevilla. Año del Señor de mil quinientos y ochenta y seis. Con licencia. En casa de León, impresor de libros. 1587.*

12 I. LÓPEZ DE AYALA, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid, 1856, Sesión VII, cap. II, «Sobre los beneficios eclesiásticos».

13 I. LÓPEZ DE AYALA, ob. cit. Sesión XIII, «Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía», celebrada el 11 de octubre de 1554. Los capítulos V y VI tratan sobre «Del culto y veneración que se le debe dar» y sobre «Que se debe reservar el Sacramento en el Sagrario y llevar a los enfermos».

14 También dieron lugar, por otra parte, a la creación o renovación de diversas cofradías eucarísticas. Véase M.C. HEREDIA MORENO, «De arte y de devociones eucarísticas. Las custodias portátiles», en *Estudios de platería. San Eloy, 2002*. Murcia, 2002, pp. 163-181.

15 De esta antigua capilla sacramental de la mezquita-catedral de Sevilla quedan las puertas de madera, obra importantísima de la carpintería mudéjar toledana de la segunda mitad del siglo XIV, hoy día en la sacristía alta del templo. Datos y bibliografía en A.J. MORALES, «Artes aplicadas e industriales en la catedral de Sevilla» en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, p. 547.

16 Noticias sobre esta obra en A.J. MORALES, *Hernán Ruiz*...ob. cit., p. 57.

17 Sobre este tema, M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio». *Archivo Español de Arte* nº. 304, 2003, pp. 371-388.

acordó edificar una nueva capilla sacramental[18], cuya construcción no se iniciaría hasta 1615[19]. Para esta fecha, ya se había concluido hacía casi veinte años el, no menos excepcional, sagrario de plata del retablo mayor que ha llegado a nuestros días.

Este sagrario es una de las obras más espectaculares de la platería hispana del siglo XVI y la más conocida de su artífice, el platero Francisco de Alfaro, que la realizó entre 1593 y 1596. Aparte de su gran calidad técnica, son su planta semioval y sus tempranas columnas salomónicas los aspectos que han provocado y continúan despertando mayor admiración entre los entendidos y estudiosos. No en vano las columnas se adelantan más de treinta años a su utilización en retablos y arquitecturas españoles[20], si bien en Sevilla Luis de Vargas y Pedro de Campaña las habían introducido a mediados del siglo XVI en los fondos pintados de sus respectivos retablos de la capilla catedralicia del Nacimiento (1555) y de la parroquia de Santa Ana (1557)[21].

Antonio Ponz mencionó por primera vez en 1786 la planta del sagrario, de «figura oval», aunque sin emitir ningún juicio estético[22]. González de León calificó a su artífice de «excelente platero»[23]. Ceán Bermúdez añadió que la pieza «perfecta en su línea y trabajada con gran conocimiento y delicadeza», igual que los atriles de plata del altar mayor «acreditan el mérito de Alfaro»[24]. En parecidos términos elogiosos se expresó Gestoso y Pérez en 1890, que recogió la fecha del encargo, —27 de noviembre de 1593—, del «magnífico Sagrario de plata» cuya «planta es una elipse», y de la escritura del contrato «de la custodia de plata del Santísimo Sacramento del Altar Mayor», que «pasó ese mismo día ante Gaspar de León, escribano público de Sevilla»[25].Estos últimos datos proceden de la documentación del archivo de la catedral y ya se habían publicado en 1887, junto con el precio y con la iconografía de la obra. Por ellos conocemos que el sagrario original incluía «Angeles que estan

---

18 A. RECIO MIR, ob. cit., p. 90. Esta nueva capilla es la monumental Iglesia del Sagrario que ha llegado a nuestros días.

19 Se levantó a partir de los planos dados conjuntamente por Manuel de Zumárraga, Alonso de Vandelvira y Cristóbal de Rojas, según T. FALCÓN MÁRQUEZ, *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977, p. 41.

20 R. OTERO NÚÑEZ, «Las primeras columnas salomónicas de España». *Boletín de la Universidad de Santiago* nº. 63, 1955, pp. 337-374. Recordemos que el primer retablo que contó con columnas salomónicas fue el de las reliquias de la catedral de Santiago de Compostela, construido en 1625 y desaparecido en la actualidad.

21 M.F. TORRES RUIZ, «La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII» en *Homenaje al profesor Hernández Díaz*. Sevilla, 1982, pp. 725 y 728.

22 A. PONZ, *Viage de España*. Madrid, 1786, T. IX, carta 1ª, pp. 38.

23 F. GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticia artística de Sevilla*. Sevilla, 1844, pp. 295-296.

24 A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. Hemos consultado la Edición de Madrid, 2001, con prólogo de Morán Turina, pp. 12-13.

25 GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla Monumental y artística*. Sevilla, 1890, T. II, pp. 472-474. También del mismo autor: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*. Sevilla, 1900, T. II, pp. 131-132.

en pie y sentados, que son remates de la obra en esta forma: en la primera orden estan 8 Angeles en pié y dos sentados, y en la coronación 4 en pié y dos sentados, pesan á 20 duc(ado)s el marco», así como la «Historia del Manna en la puerta a 20 ducados marco», «Ocho niños en los pedestales en dicho banco», «Ocho tarjas que vienen en el friso con unos niños con la figura de la Fe», «seis serafines», «Dos enjutas con sus figuras» y «La hechura de Dios Padre y cinco Angeles y un cáliz con su patena», además de «el banco con los letreros y las restantes molduras y elementos arquitectónicos»[26].

Aparte de todas estas noticias, la primera monografía sobre Francisco de Alfaro, la realizó Angulo Iñiguez en 1925[27]. Pero han sido los estudios sobre el platero publicados en los últimos treinta años los que más han contribuido a difundir su obra[28]. No obstante, el hecho de que Alfaro perteneciese a la misma generación de Juan de Arfe, artífice de mayor alcance por su actividad más polifacética y por su faceta de tratadista, con quien coincidió varios años en la capital andaluza, ha ensombrecido en parte la importantísima labor del primero[29].

Se sabe por la documentación que Francisco de Alfaro nació en Córdoba hacia 1545, donde su padre, el platero Andrés de Alfaro, se había establecido a raíz de su primer matrimonio con la cordobesa María Hernández. Los esponsales tuvieron que celebrarse poco después de 1542, fecha en la que Andrés, todavía vecino de Valladolid y de alrededor de 23 ó 25 años, ya había entrado al servicio del obispo don Leopoldo de Austria que acababa de tomar posesión de la sede cordobesa, a donde se trasladaría el platero poco después[30]. La muerte de Andrés en Sevilla, acaecida en agosto de 1573, así como la relación de los Alfaro con los plateros sevillanos

26 F. COLLANTES DE TERÁN, «Noticias y apuntes para la historia de la catedral de Sevilla, tomados de su archivo». *Archivo Hispalense,* T. III, nº. 33, 1887, pp. 271-272.

27 ANGULO ÍÑIGUEZ, *La Orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1925, pp. 18-25.

28 Mª.J. SANZ SERRANO, *Orfebrería sevillana del Barroco.* Sevilla, 1976, T. I, p. 146-148 y T. II, pp. 182-183; J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería de la catedral» en *La catedral de Sevilla,* Sevilla, 1984, pp. 601-602, 610-612, 622-623 y 634-635. J.L. RAVÉ PRIETO, *Arte religioso en Marchena.* Marchena, 1986, pp. 29-37 y 39-42. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Francisco de Alfaro» en *Cinco siglos de platería sevillana.* Sevilla, 1992, pp. 352-354 y núms. 162-172. B. SANTAMARINA, «Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro». *Archivo Español de Arte* nº. 272, 1995, pp. 398-399. P. NIEVA SOTO, «Noticias sobre las obras realizadas por el platero Francisco de Alfaro en San Marcos de Jerez». *Laboratorio de Arte* nº. 8, 1995, pp. 371-384. Mª.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XII-XIX.* Carmona, 2001, pp. 220-229, 286-287, 444-445. G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX.* Sevilla, 2001, p. 189 y *Écija y el culto a la Eucaristía.* Écija, 2002, pp. 46.53. M. VARAS RIVERO, «Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica: Las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona». *Laboratorio de Arte* nº. 17, 2004, pp. 173-187.

29 Sobre la estancia de Juan de Arfe en Sevilla puede consultarse Mª.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe* ...ob. cit. y M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe y Villafañe...» ob. cit., pp. 361-378, con bibliografía.

30 Una biografía de este platero con bibliografía y documentación en M. VALVERDE CANDIL y Mª.J. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Platería cordobesa.* Córdoba, 1994, pp. 183-185.

Hernando de Ballesteros el Viejo y Hernando de Ballesteros el Mozo, y, quizás, las mejores perspectivas de trabajo, propiciarían el establecimiento de Francisco en la ciudad del Betis. Aquí habría de permanecer a lo largo de casi treinta años y aquí fue donde labró casi todas sus obras conocidas.

Pese a las anteriores evidencias, el apellido induce a pensar que el origen de la familia estuviese en Alfaro, en La Rioja. El propio Francisco afirma en la custodia de Écija que era de ascendencia aragonesa[31], posiblemente porque esta población riojana pertenecía entonces a la diócesis de Tarazona en el Reino de Aragón[32]. Por otra parte, el hecho de que la clientela riojana tuviese gran interés por la platería de Valladolid, que en el segundo tercio del XVI se encontraba en su momento de máximo esplendor y desarrollo, presupone unos contactos que propiciarían la emigración de artífices riojanos a la capital castellana. Tanto en Valladolid como en Palencia se detecta la presencia y actividad de varios plateros de apellido Alfaro desde la primera mitad del siglo XVI, que bien pudieran ser parientes de Francisco. En concreto, la custodia de Villalcázar de Sirga (Palencia), labrada en el primer tercio del quinientos, lleva marcas de Valladolid y de «AL/FARO»[33], esta última similar a la que Andrés de Alfaro, padre de Francisco, dejó en algunas de sus piezas[34]. Además, en Valladolid hay noticias de un Francisco de Alfaro que en el año 1543 era cofrade de Nuestra Señora del Val, en el censo de 1561 figuraba como vecino del barrio de Santa María y en 1567 permanecía en la cofradía cuando Juan de Arfe ostentaba el cargo de mayordomo de la hermandad vallisoletana[35]. Dadas las fechas, no cabe identificar a estos plateros con los maestros cordobeses que nos ocupan, ya que Andrés era muy joven en 1542, cuando entró al servicio del obispo de Córdoba, y su hijo Francisco quizás todavía no hubiera nacido[36]. Sí puede aventurarse, en cambio, que alguno de estos artífices establecidos en Valladolid fuese el padre de Andrés y abuelo de Francisco de Alfaro. De hecho, la reciente publicación sobre el platero Francisco de Alfaro y Oña, hijo del vallisoletano Juan de Alfaro y sobrino y pupilo del autor del sagrario sevillano, demuestra las raíces castellanas de nuestro

31 En una inscripción, a manera de firma, al pie de la custodia el artífice se califica de «aragonensis».

32 Mª.B. ARRÚE UGARTE, *Platería riojana (1500-1665)*. Logroño, 1993, p. 240.

33 C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p 300.

34 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 65. La marca figura en la cruz y custodia de Nuestra Señora del Castillo de Fuenteovejuna y en el cáliz de La Asunción de Santaella, recogidos por M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 17, 172 y 76. También en varias piezas de Écija, mencionadas por G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería*...ob. cit., p. 241. La de las mazas del ayuntamiento de Córdoba están recogidas por M. VALVERDE CANDIL y Mª.J. RODRÍGUEZ, ob. cit., pp. 76-79.

35 C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana*...ob. cit., pp. 16, 56-57. El mismo autor, *La Platería palentina*. Palencia, 1982, p. 41, menciona a Juan López de Alfaro, Juan de Alfaro y Francisco de Alfaro.

36 Véase la nota 19.

platero y en la expansión de la familia Alfaro por diversos puntos de la geografía peninsular[37].

En cualquier caso, Francisco se estableció en Sevilla antes de 1574 y allí permaneció durante treinta años y alcanzó fama y prestigio trabajando para el cabildo eclesiástico y para parroquias del arzobispado. Aparte de la desaparecida custodia de Santa Ana de Sevilla, se conservan todavía de su mano las tres custodias de asiento de San Juan de Marchena, Santa María de Carmona y Santa Cruz de Écija, varios atriles y juegos de altar, y numerosos relicarios[38]. El ocho de noviembre de 1593 sucedió a Hernando Ballesteros el Mozo como platero de la catedral de Sevilla con un salario de 16.500 maravedís anuales. En este puesto se mantuvo hasta el año 1600 en que se trasladó a Toledo como secretario del cardenal don Bernardo Sandoval y Rojas[39]. Además de las habituales labores de restauración y limpieza de la plata, propias del cargo, a los pocos días de su nombramiento el cabildo le encomendó la hechura del tabernáculo del altar mayor y de dos atriles a juego. La envergadura y el precio de tales obras muestran la alta estima de la que gozaba el artífice y la confianza que los canónigos de la catedral habían depositado en él.

Según el contrato que se firmó en 27 de noviembre de 1593, el Sagrario, «relicario» o «custodia» del altar mayor, como se le denomina en los documentos, había de tener alrededor de 200 marcos de peso, cuatro palmos de ancho y otros tantos de alto[40]. Correrían por cuenta del cabildo todos los materiales necesarios, tanto la plata y el oro, como la madera y el hierro. Las figuras de bulto y los relieves se pagarían a 20 ducados el marco; los elementos arquitectónicos a 12 y los tornillos y molduras lisas a cuatro ducados por marco[41]. El platero se obliga, por su parte, a ejecutar la obra en dos años, forrando y atornillando la traza de madera, dada por el escultor Juan Bautista Vázquez y por el tornero Luque[42], y enriqueciéndola con ornamentos, esmaltes, nielados y piedras[43].

La obra se concluyó en el plazo previsto, pero pesó y midió más de lo estipulado: 375 marcos, 3 onzas y 6 ochavas y media (alrededor de 86,357 kgs.), 1.090 mm

37 A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «La vida y la obra del platero Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)». *Laboratorio de Arte* nº. 17, 2004, p. 414.

38 Están recogidas por los historiadores mencionados en la nota 28.

39 J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería...» ob. cit., pp. 578 y 582.

40 El palmo equivale a 21 cms. Un breve resumen de la escritura en J. GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental...* 1 T. II, pp. 473-474. Más tarde J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería ...» ob. cit., pp. 610-612, aportó nuevos datos con documentación procedente del Archivo de la Catedral. Por ella se conocen las sucesivas limpiezas del sagrario que realizaron Esteban Ramírez en 1633, Luis de Acosta en 1664 y Manuel Guerrero en 1739. También, que Luis de Acosta añadió la gran peana en 1671 y que Juan Laureano de Pina sustituyó el ángel del remate por una cruz y doró la estructura arquitectónica para resaltarla, a tono con el retablo.

41 El documento original del contrato en AHPSe, Leg. 12553, fols. 1018 r –1024 r.

42 Estas dos noticias proceden del ACS y fueron recogidas por PALOMERO PÁRAMO, «La platería...» ob. cit., p. 609.

43 Finalmente debió desecharse la utilización de estos materiales, al menos no se aprecian restos en la obra actual.

de alto y 845 mm de ancho, por lo que el platero recibió por su trabajo 1.695.125 maravedís. Una vez terminada, en la reunión capitular que se celebró el 9 de febrero de 1596, se acordó hacerle «una caxa muy buena con la qual siempre de noche esté cubierto y mandaron que el dicho relicario, por ser parte del retablo, se descubra siempre que el dicho retablo se descubriese»[44].

El sagrario reproduce una microarquitectura centralizada, de planta semioval y con dos cuerpos decrecientes superpuestos cubiertos por cúpula. La acusada desproporción entre ambos cuerpos, junto con la combinación de soportes de orden gigante con otros de orden normal, además del empleo del doble frontispicio y de grandes cartelas ornamentales, así como las numerosas licencias en el uso de los elementos arquitectónicos, dan como resultado un conjunto manierista que mezcla formas italianas de diverso origen.

De acuerdo con los datos aportados por la documentación, el cuerpo principal se eleva sobre un basamento en donde apoya un zócalo decorado por espejos ovales con inscripciones (lám. 1). El muro se articula por ocho columnas salomónicas de capiteles jónicos con guirnaldas y seis espiras adornadas con hojas de parra, es decir, las «columnas tortuosas de la talla que convenga» que se citan en el contrato. Apean sobre parejas de ménsulas sujetas por niños atlantes desnudos y sirven de apoyo al friso dórico. Sobre éste un tambor escalonado soporta una cúpula semioval que tiene el trasdós dividido por fajas y espejos.

La portada, entre las dos columnas centrales del cuerpo bajo, es de doble anchura que los intercolumnios laterales y culmina en frontón curvo partido y envuelto en volutas. Aloja en el tímpano una pequeña estructura rectangular entre pilastras y con frontón recto. En el interior del rectángulo hay una cartela con la figura de la Fe enmarcada por ángeles sedentes, mientras que al interior del tímpano se ajusta un relieve de la Giralda. En la puerta rectangular se simula en relieve un arco de triunfo sujeto por parejas de columnillas de capitel jónico y con fuste helicoidal sobre altos basamentos (lám. 2).

En su interior, bajo un arco de medio punto sobre pilastras, se representa el pasaje de la Recogida del Maná (Éxodo, 2ª parte, 16, 23-16, 36) y en sus enjutas se acomodan relieves de ángeles niños sedentes. Remata en un ático rectangular decorado con una cartela con la inscripción: «Hic est panis ovi de coelo/descendit. Joan. C. VI».

En los tres intercolumnios de cada lado se disponen hornacinas de medio punto entre columnillas estriadas que albergan bultos erguidos de Salomón y de cinco profetas identificados por sus inscripciones respectivas, sucediéndose, de izquierda a derecha, Salomón, Ezequiel, Joel, Malaquías, Isaías y Zacarías[45]. Ofrecen fuerte

44 J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería...» ob. cit., p. 610.

45 No obstante, el deterioro de algunos rasgos y el hecho de que algunas citas no copien de forma literal los textos bíblicos, dificulta su lectura e identificación. Por ejemplo, la figura de la izquierda se ha venido interpretando hasta estos momentos como Jeremías.



LÁMINA 1. *F. DE ALFARO. Sagrario. Catedral de Sevilla.*

caracterización en los rostros y gran variedad de actitudes, dentro de un Clasicismo con algunos rasgos romanistas próximo a Juan Bautista Vázquez el Viejo y a su círculo. Las dos imágenes extremas presentan facciones de ancianos y largas barbas; Isaías recuerda al Moisés de Miguel Ángel y en Salomón se perciben ecos de Alonso Berruguete.

A la izquierda de la portada, en los óvalos situados arriba y debajo de cada personaje, se reproducen sendos textos latinos con letras capitales:



LÁMINA 2. *F. DE ALFARO. Sagrario. Portada.*

llados en actitud de adoración y sobre la cubierta, otros dos sedentes. Estas figuras presentan un canon esbelto y elegante diseño, a tono con el Clasicismo de los escultores hispalenses del entorno catedralicio. Además, el análisis minucioso de esta obra revela que el sagrario mantiene casi intacta la traza y la iconografía original que describen los documentos, si bien algunos de los ángeles originales parecen haber sido sustituidos en alguna restauración posterior. Está documentada la gran peana o «ruedo», añadida en 1664 por Luis de Acosta y la cruz del remate del cuerpo bajo que incorporó Juan Laureano de Pina en 1689, pero pudo haber otras modificaciones efectuadas en el transcurso de las sucesivas limpiezas a lo largo del tiempo.

Junto a la maestría técnica en la ejecución de los ornamentos, relieves y bultos, reiteramos la originalidad de la planta semioval y de las columnas salomónicas, tantas veces puesta de manifiesto. Por lo que concierne a la planta, opinamos que, más allá de los posibles modelos teóricos de procedencia italiana, la adopción de la media elipse refleja la forma de la cercana Sala Capitular trazada por Hernán Ruiz el Joven en 1558. La semejanza se advierte también en la articulación del interior del sagrario, muy similar a la primitiva disposición de aquélla aunque sin escenas figurativas. La participación de Juan Bautista Vázquez el Viejo en los relieves y esculturas de las estancias capitulares es un dato importante para reforzar nuestra hipótesis, ya que fue su hijo, Juan Bautista Vázquez el Mozo, el que diseñó la traza del sagrario[50]. Vázquez el Mozo, que había regresado a Sevilla en 1593 tras una larga estancia en Granada, tenía una amplia cultura libresca y solía inspirarse en tratados italianos[51]. Nada extraño, por otra parte, si tenemos en cuenta el interés de los intelectuales y artistas sevillanos, plateros inclusive, por las fuentes grabadas y por la teoría artística, como reflejan los inventarios sobre los talleres y bibliotecas hispalenses de la época, repletos de estampas y tratados de arte[52].

En efecto, Sebastiano Serlio fue la fuente principal de inspiración para Hernán Ruiz el Joven, incluidos Los Libros I y II impresos en París en 1545, pero poseía también obras de Alberti, Durero, Palladio y Vignola y tradujo al castellano el tratado de Vitrubio en su *Libro de Arquitectura*[53]. Aunque esta versión quedó inédita y sólo sería conocida en su círculo más próximo, consideramos que los sevillanos consultarían o poseerían la versión castellana de Miguel de Urrea, que sí se pu-

---

50 La documentación del ACS. *Libro de Adventicios de Fábrica de 1595*, fol. 64v.sólo menciona que se pagaron «a Vázquez escultor treinta rreales a quenta de los pilares que hace para la custodia», pero, puesto que el padre murió en 1589, es evidente que el dato tiene que referirse, necesariamente, a su hijo, Vázquez el Mozo, aunque nunca antes se había precisado esta autoría.

51 Este maestro, documentado en Sevilla entre 1578 y 1595, fue discípulo y albacea testamentario de Jerónimo Hernández y falleció antes de 1601 (J.M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución*. Sevilla, 1983, p. 334).

52 Es abundante la bibliografía que refleja esta situación. Un ejemplo en M.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe y Villafañe...» ob. cit., p. 377.

53 *Libro de Arquitectura* P. NAVASCUÉS PALACIO, *El manuscrito de Hernán Ruiz el Joven*, p. 301.



LÁMINA 4. *F. DE ALFARO. Sagrario. Det.*

blicó en Alcalá de Henares en 1582[54]. Por su parte, Rodrigo Zamorano, el insigne astrónomo, matemático y cosmógrafo de la Casa de Contratación, tradujo los tratados de Euclides y de Alberti en 1576 y 1582[55]. En cuanto a Vignola, la edición castellana no se publicó en Madrid hasta 1592 pero la obra se conocía en Sevilla desde antes de1569 y tanto Hernán Ruiz como Juan de Arfe la tenían en su biblioteca[56]. En la librería de Andrés de Ocampo, heredada posiblemente de su cuñado Jerónimo Hernández, se registran también los tratados de Vignola, Serlio y Palladio[57].

En este ambiente, reafirmamos la opinión de que las «columnas tortuosas» del sagrario de plata proceden directamente de la lámina XXXI de la Regola delli cinque Ordini d'Architettura de Giacomo Barozzi da Vignola (láms. 4 y 5), como ya apuntaron Palomero Páramo y Martínez Ripoll hace algunos años[58]. El escultor Juan Bautista Vázquez el Mozo pudo recogerlas de su maestro, Jerónimo Hernández, o del pintor Pablo de Céspedes que había colaborado en la decoración de la Sala Capitular de la catedral sevillana y que contaba con dos ejemplares en su biblioteca[59]. Por otra parte, la amistad

---

54 M. VITRUBIO POLIÓN, *De Arquitectura*. Alcalá de Henares, 1582, traducida por Miguel de Urrea. (Hemos manejado la edición facsímil de Albatros, Valencia, 1978).

55 A.J. MORALES, «Arte y ciencia en la Sevilla del siglo XVI. Los manuscritos del cosmógrafo Rodrigo Zamorano» en *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español*. Madrid, 1994, pp. 453-457 «El cosmógrafo Rodrigo Zamorano, primer traductor de Alberti al español». *Annali di Architecttura* nº. 7, 1995, pp.141-146.

56 El ejemplar de Vignola de la librería de Juan de Arfe se tasó en 18 reales en su inventario «post morten» tantas veces citado. El documento original en AHPM. Escribano Juan de Obregón, Protocolo 2432, fs. 368-378.

57 M. BAGO Y QUINTANILLA, «Aportaciones documentales. 2ª serie» en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1928, pp. 33 y 43-49, recoge el testamento, codicilos e inventario de bienes del artista. Sobre el destino de su biblioteca, J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *El maestro imaginero Juan Martínez Montañés a los 400 años*. Santander, 1968, pp.27-28.

58 J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería...» ob. cit., p. 612. A. MARTÍNEZ RIPOLL, «Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano – del Prado y Villalpando» en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, CSIC, 1987, pp. 150 y 155.

59 A. MARTÍNEZ RIPOLL, ob. cit. p. 150.

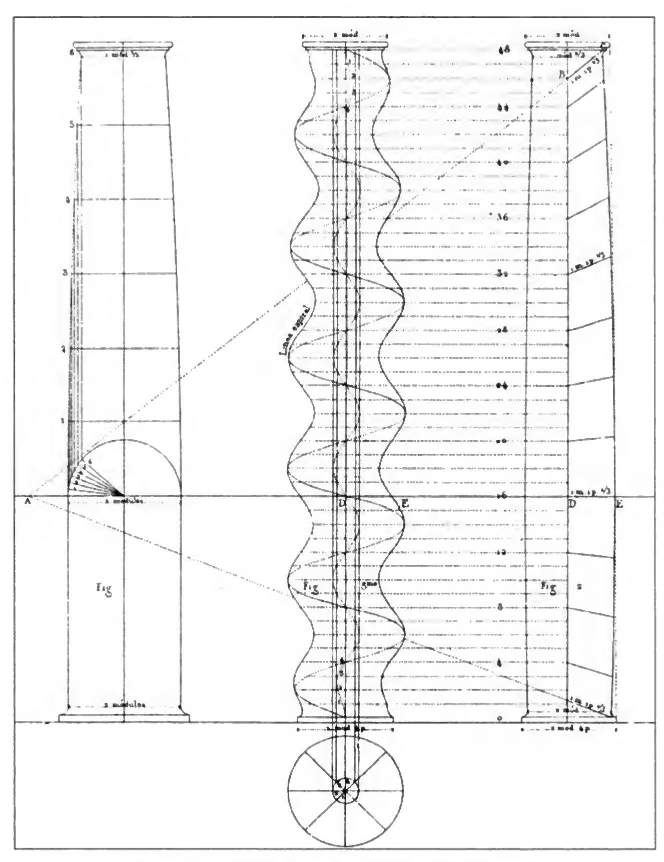


LÁMINA 5. *VIGNOLA. Manera de galibar las columnas.*

de Hernández con Francisco de Alfaro propiciaría el conocimiento y la correcta interpretación de tales soportes en la obra de plata[60], pese a que el platero nunca antes los había utilizado.

La arquitectura del sagrario revela también conexiones con Serlio y con Palladio, cuyas propuestas eran bien conocidas en el círculo de maestros que trabajaban en la catedral de Sevilla. Sobre el éxito del boloñés es buena prueba la obra de Hernán Ruiz en la propia catedral, a la que nos referimos en páginas anteriores. En cuanto a Palladio, aun sin alcanzar durante estos años el éxito y la difusión del primero, también había sido introducido en Andalucía Occidental por Jerónimo Hernández en 1572 en el retablo de San Mateo de Lucena y en 1584 lo haría Vázquez el Mozo en el de Santa Ana y la Virgen de la iglesia de la Anunciación de Sevilla. También hay que tener en cuenta que en los remates de los intercolumnios de la custodia de Écija Francisco de Alfaro ya ensayó algunas fórmulas palladianas en 1587[61].

Pero el sagrario de plata ofrece una complejidad que presupone una reflexión y una fusión más elaborada del lenguaje de los tratadistas italianos. El punto de partida del diseño general puede estar en la lámina del V *Libro de Architectura de Sebastiano Serlio* que reproduce un templo oval cupulado[62]. En cambio, el frente de la portada con sus intercolumnios adyacentes presenta profundas semejanzas con las láminas XXIX y XXX del *Libro IV*[63]. Ésta última sirvió de modelo también para el frontispicio de la edición castellana de 1582 de *Los diez Libros de Architectura de Alberti*[64]. En cambio, el remate de la portada del sagrario, con su solución de doble frontispicio, al introducir un edículo completo con frontón recto entre las volutas del frontón curvo partido, ofrece una sintaxis similar a la de la portada del libro I de Palladio[65], aunque las proporciones son diferentes[66].

En cuanto a la iconografía, el relieve de la recogida del Maná, concebido con un lenguaje romanista algo más mesurado que el de Gaspar Becerra, se aproxima a las formas de los escultores de las estancias capitulares. El propio Alfaro ya había reproducido este tema en sus anteriores custodias de Carmona, Marchena y Écija,

60 J.M. PALOMERO PÁRAMO, *Jerónimo Hernández*. Sevilla, 1981, p. 31.

61 Sobre el uso de los tratados de Serlio y Palladio por Francisco de Alfaro en sus custodias procesionales pueden consultarse los estudios de J.L. RAVÉ PRIETO, ob. cit., pp. 30-31 y M. VARAS RIVERO, ob. cit., pp. 173-187.

62 *Todas las obras de Arquitectura y Perspectiva de Sebastiano Serlio de Bolonia*, con introducción de Carlos Sambricio. Oviedo, 1986, T. I, p. 400 y T. II, p. 204.

63 *Todas las obras...* T. II, p. 150.

64 Recordemos que se trata de la traducción de Rodrigo Zamorano editada por Francisco Lozano.

65 Hemos consultado el *Libro I de la Architectura de Andrea Palladio*, en la edición facsímil de la traducción que hizo Francisco de Praves en 1625.

66 Estas mismas láminas sirvieron también en algunos retablos del siglo XVII (Vid. J.M. PALOMERO, «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés» en *Homenaje al profesor Hernández Díaz*. Sevilla, 1982, pp. 503-525). También J. RIVAS CARMONA, «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias». *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 529-530 alude a la influencia de los tratadistas italianos en el sagrario.

pero con formato horizontal adaptado a los recuadros del basamento. En cambio, sobre la superficie vertical de la puerta del sagrario, el Padre Eterno con los brazos extendidos y entre ángeles y nubes, alojado en el semicírculo del arco de medio punto, así como la zona de tierra con los israelitas dispuestos en semicírculo inverso en los planos anteriores, presenta una composición próxima respectivamente a la de los relieves de la Asunción y de la Adoración del Cordero de la Sala Capitular[67]. También coincide en su sentido pictórico y en la amplitud espacial con profundas lejanías logradas por la hábil graduación del relieve. Ambas escenas capitulares las había labrado Juan Bautista Vázquez el Viejo y están inspiradas, a su vez, en estampas de Cornelis Cort y de Federico Zuccaro[68]. De hecho, la portada del Sagrario muestra bastante semejanza, tanto en la composición general como en la disposición del Padre eterno y de algunos personajes del primer término, con la Asunción de la Virgen que Federico Zuccaro pintó en la capilla Pucci de Santa Trinitá dei Monti de Roma hacia 1589[69]. Algún dibujo de esta obra pudo conocerse en Sevilla a través de Pablo de Céspedes que, además de amigo de Federico, pintó al fresco una de las capillas de esta misma iglesia romana[70]. Pero también hay que tener en cuenta, como recientemente ha señalado Recio Mir, la pintura de la Asunción que Zuccaro pintó para el retablo de El Escorial en el año 1587 y que se difundió a partir de 1589 gracias al grabado de Perret del citado retablo[71]

En suma, la arquitectura del sagrario nos ofrece una síntesis de Serlio, Palladio y Vignola. Pero más que una estructura ecléctica o una simple copia formal, vacía de contenido, hay que entenderla como una reflexión meditada para ajustar la obra y adecuarla al programa iconográfico global propuesto por su mentor, posiblemente el canónigo Francisco Pacheco en connivencia con Vázquez el Joven y con Francisco de Alfaro y, quizás también, con Pablo de Céspedes. El pintor y humanista cordobés había pasado largas estancias en Roma y, en el transcurso de su primer viaje (1569-1577), entabló amistad con los pintores César Arbasia y Federico Zuccaro, que luego

67 Este último tema lo reprodujo Alfaro en uno de los dos atriles de plata del altar mayor que estaba labrando al mismo tiempo que el sagrario y presenta también muchas conexiones con el de la sala capitular, aunque se ajusta a un marco circular. La iconografía, en este caso, procede de la conocida estampa de Durero.

68 La fuente de inspiración en los Zúccaro ya la apuntó F. PACHECO, *El arte de la pintura*. Madrid, 1990, p. 127 (Edición de M. Bassegoda i Hugas) y la recogió también F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*. T. II, Madrid, p. 129. Por su parte M. ESTELLA: «Juan Bautista Vázquez el Viejo y el Museo Lázaro». *Goya* nº. 193-195, 1986, pp. 123-125 menciona el dibujo de la Asunción de la Virgen del Museo de Estocolmo, de Tadeo Zuccaro y un grabado de Aliprando Caprioli.

69 Reproducida por E.J. MUNDY, *Renaissance into baroque italian masters drawings by the Zuccari 1550-1600*. Cambridge University Press, 1989, núm. 46. La composición del Padre Eterno repite la núm. 56 de Federico Zuccaro recogida por J. GERE, *Dessins de Taddep et Federico Zuccaro, XLIIe Exposition du Cabinet de Dessin*. París, 1969.

70 Están reproducidas por D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento*. Madrid, 1954, pp. 311-312.

71 A. RECIO MIR, ob. cit., p. 274.

se desplazarían a España para trabajar en Sevilla y en la Corte española[72]. A partir de 1585 Céspedes realizó frecuentes viajes de Córdoba a Sevilla, y su amistad con el canónigo Francisco Pacheco, con el arzobispo Rodrigo de Castro y, más tarde, con el pintor Francisco Pacheco, sobrino de aquél, propiciaron su participación en las empresas de la catedral y sus relaciones con la Academia hispalense, de la que todos fueron asiduos contertulios, como antes comentamos.

En este ambiente, Céspedes debió verse involucrado, y se erigió en portavoz de su gran amigo, Benito Arias Montano, en la controversia que éste sostenía contra los jesuitas Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando sobre la iconografía del templo de Salomón[73]. Frente al «orden divino» inserto en la tradición de Vitrubio, que defendían éstos últimos, partidarios de la arquitectura clásica, de acuerdo con los principios matemáticos de Euclides y con las normas de Vignola, como las únicas dignas y concordantes con la revelación divina, Céspedes, para reforzar la tesis de Arias Montano, propuso un orden salomónico, de origen oriental asirio babilónico y al margen de Vitrubio, que, por sucesivas transformaciones acabaría ejemplificado en las columnas torsas helenístico-romanas conservadas en el Vaticano[74]. Céspedes, asesorado por su amigo y contertulio, el humanista y filólogo Pedro de Valencia, acabó exponiendo su razonamiento a favor de Arias Montano en su interesante *Discurso sobre el templo de Salomón,* que quedó inédito hasta 1800[75] y que, como sospecha Martínez Ripoll, iría acompañado de ilustraciones de las columnas torsas, hoy perdidas, que habría diseñado él mismo o que habría tomado directamente de Vignola.

De cualquier forma, las ideas y los conocimientos de Pablo de Céspedes sobre el templo hierosolimitano, permiten considerar su participación, al menos como consejero, ya que no como tracista, en la elaboración del Sagrario de plata de la catedral de Sevilla. Además de las razones ya expuestas, sus años en Roma facilitarían el estudio directo de los soportes romanos y el análisis de muchas pinturas y

---

72 Éstas y otras noticias biográficas recogidas de Giovanni Baglione por J. BROWN, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, 1980.pp. 43-45.

73 Benito Arias Montano había participado y supervisado la *Biblia regia*, publicada en Amberes bajo el patrocinio de Felipe II. Sobre su profunda formación bíblica puede consultarse A. MARTÍNEZ RIPOLL, «La Universidad de Alcalá y la formación humanística, bíblica y arqueográfica de Benito Arias Montano». *Cuadernos de Pensamiento* 12, Madrid, 1998, pp. 13-92. Por su parte, los jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando publicarían más tarde en Roma, entre 1595 y 1606, tres volúmenes sobre *In Ezechielem Explanaciones*. A pesar de las diferencias de sus respectivas tesis, ambas obras tienen en común el intento de reconstruir arquitectónicamente el templo de Salomón.

74 A. MARTÍNEZ RIPOLL, «Pablo de Céspedes y la polémica...» ob. cit., pp. 142 y ss. Véase también J.A. RAMÍREZ, «Evocar, reconstruir, tal vez soñar. 1.3. Delirio objetivo: Villalpando», A. MARTÍNEZ RIPOLL, «Del arca al templo. La cadena ejemplar de prototipos sagrados de Benito Arias Montano» y R. TAYLOR, «Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: De la arquitectura práctica a la reconstrucción mística» en *Dios arquitecto*. Madrid, 1994, pp. 25-36, 94-99 y 155-159.

75 A. CEÁN BERMÚDEZ, «Discurso sobre el templo de Salomón» en *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Apéndice*. Madrid, 1800, pp. 316-323 (Edición de Madrid, 2001, con prólogo de Miguel Morán Turina).

estampas que, desde Rafael en adelante, los incorporaban en los fondos de las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento desarrolladas delante o en el interior del templo hebreo[76]. Así aparecen, por ejemplo, en *Los Desposorios* de Pelegrino Tibaldi (El Escorial), en la *Expulsión de los mercaderes* de Marcelo Venusti (Nacional Gallery) y Giovanni Paolo Pannini (El Prado) o en *Cristo y la adúltera* grabado a partir de Julio Romano, los dos últimos de planta centralizada, entre otros muchos[77].

Por lo tanto, teniendo en cuenta el tipo de soportes salomónicos y la iconografía del sagrario de plata, con el tema de «La recogida del Maná» y con la presencia de Salomón, constructor del Templo de Jerusalén, más cinco profetas, escogidos entre los que predijeron su restauración, con un claro sentido mesiánico, a través de la venida de Cristo y de la institución de la Eucaristía, nos parece evidente que su mentor trató, de manera consciente, de reconstruir el Templo de Salomón, a tono con la controversia dialéctica y figurativa que se estaba desarrollando en estos momentos en el entorno de algunos intelectuales próximos a Felipe II.

El templete superior del sagrario hispalense, de hechura semejante pero de menor tamaño, junto con las imágenes de los ángeles que lo encuadran «representa el arca del propiciatorio con los querubines que la custodiaban», como apuntó Ponz[78] y como se describe en el Libro del Éxodo[79]. De hecho, muchos artistas desde la Edad Media venían dando por supuesto que el templo de Jerusalén reproducía la estructura del tabernáculo aunque con diferentes materiales[80].

La presencia de Dios Padre en el intercolumnio central está justificada al haber sido Él el artífice de la alianza en el Antiguo Testamento, mientras que la imagen de la Fe tiene su explicación porque a través de ella se nos revela el Misterio de la presencia real de Cristo bajo «el pan vivo bajado del Cielo», es decir, el Misterio de la «transubstanciación» defendido por el Concilio de Trento y prefigurado en el Antiguo Testamento a través del Mana que alimentó a los israelitas en el desierto. Por último, las inscripciones de las parejas de cartelas desarrollan, en paralelo y en relación con los profetas correspondientes, análogos contenidos veterotestamentarios relativos a la Eucaristía y a las profecías mesiánicas, cumplidas en la nueva iglesia fundada por Cristo, nuevo templo de Salomón ejemplificado en el propio sagrario.

---

76 J.A. RAMÍREZ, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, 1983, P. 136. La columna salomónica alcanzó carta de naturaleza en la *Curación del paralítico* que Rafael pintó entre 1515 y 1517 y que hoy se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres. Este soporte fue copiado por Julio Romano en la *Circuncisión* del Museo del Louvre.

77 Reproducidos por J.A. RAMÍREZ, «El templo como edificio centralizado» en *Construcciones ilusorias...* ob. cit., pp. 144-155 y figs. 121-128.

78 A. PONZ, *Viage...* ob. cit.T. IX, carta 1ª, p. 38.

79 *Éxodo, 36:* «Hizo Besalel el arca de madera de acacia, de dos codos y medio de larga, uno y medio de ancha y uno y medio de alta... Hizo el propiciatorio de oro puro, de dos codos y medio de largo y uno y medio de ancho. Los dos querubines de oro batido los puso en los dos extremos del propiciatorio, uno en cada extremo, formando un solo cuerpo con él».

80 J. A. RAMÍREZ: *Construcciones ilusorias...* ob. cit., p. 129.

Por otra parte, el simbolismo mariano que adquiere el sagrario al albergar el cuerpo de Cristo explica la utilización de los capiteles y del orden jónico, frente al toscano del templete superior que está presidido por el Padre Eterno.

El resultado fue una obra excelente, acorde con el marco artístico e intelectual de la Catedral y de la Academia sevillanas, instituciones ambas que contaban entre sus miembros con muy ilustres personajes al tanto del pensamiento y de la cultura de la época.

De la plata y los plateros del Rey Juan II de Castilla*

Mª VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León

Juan II Trastamara (1405-1454) heredó la Corona cuando solo contaba la edad de dos años. Su largo reinado ha pasado a la historia como uno de los menos afortunados de la Castilla bajomedieval debido a las escasas dotes de gobierno del monarca. La pérdida de la autoridad regia en favor de una serie de familias aristocráticas, las innumerables guerras internas y las entabladas contra sus propios parientes los infantes de Aragón y de Navarra, así como la dejación de poder en manos de don Álvaro de Luna, son asuntos que no pasaron desapercibidos a los observadores políticos de su época. En las páginas de sus crónicas alterna la narración de los enfrentamientos bélicos, en los que se muestra la debilidad política del rey, con la descripción de los festejos, torneos y empresas de armas a los que el entorno de la corte se entregaba con asiduidad. Este aspecto pone de manifiesto el carácter lúdico y suntuario de una sociedad interesada por el fasto cortesano y el mundo caballeresco, a imitación de las principales cortes europeas y, especialmente, de Borgoña que se había erigido en modelo a imitar.

Hernán Pérez de Guzmán, sobrino del canciller López de Ayala, se encargó de recopilar y ordenar la Crónica de Juan II, recortando o añadiendo algunas notas sobre los textos redactados por tres autores distintos, lo que le convierte en uno

* Este trabajo de investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto de I+D con referencia HUM2004-04387, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

de los mejores conocedores del monarca[1]. La imagen que ofrece de él puede calificarse de cruel cuando afirma: «*Este rey Don Juan el Segundo, según la opinion de algunos que le conosçían, era de su natural condición cobdicioso et luxurioso, e aun vindicativo, pero no le bastaba el animo a la execucion dello*»[2].

En las cuestiones de Estado Juan II no tuvo un proceder acertado. Parece que a la dejación del monarca se sumaba la ambición del Condestable, don Álvaro de Luna, que tenía dominada su voluntad y se permitía hacer y deshacer sin consultar siquiera con el rey. Algunos piensan que fue ésta la razón por la que el monarca, finalmente, mandó prender a su valido y ajusticiarlo en el cadalso[3]; otras fuentes, sin embargo, apuntan que la animadversión de don Juan hacia don Álvaro de Luna fue alimentada por una serie de nobles envidiosos del poder y de las riquezas que éste había atesorado[4]. En cualquier caso, durante el tiempo transcurrido entre el apresamiento del valido y la muerte del rey —poco más de un año—, la actitud del monarca no debió cambiar sustancialmente, a juzgar por la semblanza que pintó Hernán Pérez de Guzmán:

> «*E si despues de muerto el Condestable algun vigor e voluntad se mostró en él, no fue salvo en cobdicia de allegar tesoros, a la qual se daba con todo deseo, mas no de regir sus Reynos ni restaurar ni reparar los males y daños en ellos venidos en quarenta y siete años que tuvo nombre e titulo de rey*»[5].

En el terreno artístico parece que la inestabilidad política no debía favorecer la promoción de obras y, de hecho, pocas son las realizaciones cuyo patrocinio se vincula documentalmente al rey. Sin embargo, don Juan apreciaba la cultura; dice de él la Crónica que «*dábase mucho a leer libros de filósofos e poetas, era buen eclesiástico, asaz docto en la lengua latina, mucho honrador de las personas de scien-*

1 Alvar García de Santa María, un cronista desconocido que tal vez pueda identificarse con Juan de Mena y Pedro Carrillo de Albornoz fueron los tres cronistas que escribieron sendas partes de la *Crónica de Juan II* recopilada por Hernán Pérez de Guzmán. Hemos utilizado para este estudio la edición de C. Rosell, *Crónicas de los Reyes de Castilla*. T. II, Madrid, 1953, pp. 273-695.

2 F. Pérez de Guzmán, «Generaciones y semblanzas» en C. Rosell, *Crónicas de los Reyes de Castilla*. T. II, p. 715.

3 «*...estimulado según se cree por la voluntad de Dios o porquel su condestable lo traia mas apoderado y estrechado que nunca lo traxo, y no le daba lugar de hacer nada de lo que queria...e aun se dice que en el servicio e mantenimiento de su mesa era tan pobre y menguado que todos habían que decir, ni le dexaba estar ni usar cuando queria con la segunda Reyna su muger...*» (F. Pérez de Guzmán, «Generaciones y semblanzas» ob. cit., p. 714). Sobre el papel político de don Álvaro de Luna puede consultarse L. Suárez Fernández, *Nobleza y monarquía. Entendimiento y rivalidad. El proceso de la construcción de la Corona española*. Madrid, 2003, pp. 245 y ss.).

4 Vid. *Crónica de Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago, atribuido a Chacón*, ed. de J. de Mata Carriazo. Madrid, 1940, cap. CXXVI, p. 424.

5 F. Pérez de Guzmán, «Generaciones y semblanzas» ob. cit., p. 714.

cia, tenía muchas gracias naturales: era gran músico, tañía e cantaba e trobaba e danzaba muy bien»[6]. La presencia de intelectuales como el Marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza o Juan de Mena, ha llevado a hablar de su entorno como la corte de los poetas. Por otra parte, ese deseo de atesorar riquezas del que se hace eco Hernán Pérez de Guzmán, así como el ambiente suntuoso de las múltiples ceremonias y festejos en los que participaba, exigirían la concurrencia de ajuares y piezas artísticas adecuadas[7].

Los datos con los que contamos son insuficientes para conocer las obras que poseía y para hacer un análisis del papel del monarca en la creación de las mismas. En el presente trabajo únicamente proponemos una aproximación a algunos aspectos de la relación de Juan II con el arte de la platería. Es bien conocida su legislación sobre la ley de la plata y sobre la obligatoriedad de que los plateros utilizasen un sello personal con el que pudieran identificarse las obras salidas de cada taller. A estos respectos, en las Cortes celebradas en Madrid en 1435 dictó que la ley de la plata para labrar debía ser de once dineros y seis granos[8]; en las de Toledo de 1436 lo ratificó y ordenó el uso de punzones personales, con el fin de poder controlar el cumplimiento de la norma anterior: «*...que el platero que labrare la dicha plata que sea obligado de tener una sennal conosçida para poner debaxo de la sennal que fiziere el que tiene el tal marco de la tal çibdad o villa donde se labrare la dicha plata...*»[9]. Esta disposición supuso la implantación en Castilla del segundo troquel con el que se marcarían las piezas de plata, junto al de la ciudad que había sido el único obligatorio hasta el momento.

También se encargó Juan II de prohibir el dorado y el plateado del cobre[10], con el fin de evitar posibles engaños, y en 1442 estipuló los precios de diversas manufacturas; así cada marco de piezas de vajilla como plateles, platos, tazas, cucharas,

6 *Crónica de don Juan II*, cap. CXXXIII. Cifr. F. Tarín y Juaneda, *La Real Cartuja de Miraflores*. Burgos, 1896, p. 36.

7 Como indica M. Pérez Grande, la cantidad de objetos expuestos en los aparadores de ostentación era indicativa de la importancia social de su propietario, especialmente en aquéllas ceremonias en las que se encontraban presentes varios personajes de alto linaje; según Lalaing, en el banquete celebrado en el alcázar de Toledo, con motivo de la jura de la princesa doña Juana como heredera al trono de Castilla, se expusieron cinco aparadores con más de tres mil quinientas piezas pertenecientes al rey y a los principales miembros de la nobleza (M. Pérez Grande, «Introducción» en R. Ramírez de Arellano, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 2002, p. XIII.

8 Esta medida fue modificada en 1476, en las Cortes de Madrigal, en donde los Reyes Católicos rebajaron dicha ley a once dineros y cuatro granos. Sobre este tema puede consultarse. A. Barrón García, «Plata de ley» en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 73-89, esp. 74-76.

9 *Cuaderno de las Cortes celebradas en Toledo el año de 1436*. Madrid, 1866, pp. 253-254.

10 «*...es mi merçed e mando e ordeno, la qual ordenança quiero e mando que aya fuerça de ley, que ningund orebze o platero non sea osado de aquí delante de dorar sobre cobre so pena que los que lo contrario fizieren, dorando o argentando lo tal o usando dello engannosamente, que por el mesmo fecho yncurran en pena de falsos...*» (*Cuaderno de las Cortes celebradas en la villa de Madrigal el año de 1438*. Madrid, 1866, p. 51)

escudillas, etc. quedó fijado en 30 maravedíes y en 55 maravedí el de jarras, jarros, servillas y picheles. Otro tanto estableció para la hechura de los objetos de oro, salvo obras menudas, como cintas o cadenas, y las que llevasen labores de esmalte, cuyo valor determinó en 10 florines el marco[11].

Menos conocidas son las alhajas y objetos de plata que le pertenecieron y los plateros que trabajaron a su servicio. No se han conservado piezas que formaran parte del tesoro real, salvo el estoque de ceremonias que le regaló el Papa Eugenio IV en 1446[12]; incluso el denominado «cáliz de Juan II» en el que campean sus armas junto a las de su segunda esposa, Isabel de Portugal, y que venía siendo considerado tradicionalmente como una de las donaciones del monarca a la Cartuja de Miraflores, es una obra labrada fuera de los límites de su reinado; posee una cronología de finales del siglo XV o comienzos del XVI por lo que, en realidad, debe tratarse de una donación de la reina Isabel[13]. Ella se preocupó de colocar las armas de su padre en diversos lugares del edificio y del mobiliario y ajuar en reconocimiento a su papel como fundador del monasterio y, en el caso de la iglesia, como signo inequívoco de «apropiación» de un espacio sagrado como lugar privado de enterramiento.

EL TESORO DEL REY

Cuando, en 1408, los nobles se opusieron a entregar dinero para la guerra a la reina doña Catalina y al infante don Fernando, tutores del rey durante su minoría de edad, y sugirieron que debían sacarlo de otros lugares, entre ellos el tesoro del rey, los regentes respondieron «q*ue del tesoro no hablasen, que dél no se podía tomar cosa alguna*»[14].

Podemos aproximarnos a las obras que poseyó Juan II a través de diversas fuentes cronísticas y documentales contemporáneas, tales como el inventario de las piezas de plata y joyas entregadas a Pedro de Luxán, camarero del rey, en Toledo el 11 de enero de 1443[15]; el inventario de las piezas que Alfonso de Illescas fue recopilando

---

11 A. Barrón García, *La época dorada de la platería burgalesa (1400-1600)*. Vol. I, Salamanca, 1998, pp. 94-95, de quien recogemos esta cita, da como fuente el trabajo de M. A. Ladero Quesada, *El siglo XV en Castilla. Fuentes de renta y política fiscal*. Barcelona, 1982, pp. 134-135; debe tratarse de un error ya que el Dr. Ladero en su estudio únicamente hace referencia a los precios establecidos por Enrique IV en las Cortes de Madrid de 1462. En ellas el marco de plata quedó valorado en 930 maravedíes y el de plata labrada, blanca, en 970 maravedíes si se trataba de plateles, escudillas, salseras, cucharas o tazas; en el caso de los jarros, el 'precio ascendía a 1000 maravedíes el marco.

12 Se custodia en la Real Armería de Madrid. Cifr. J. Ferrandis, *Datos documentales para la Historia del Arte Español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Madrid, 1963, p. XXIII.

13 El astil del cáliz es claramente una obra del siglo XVI. Vid J. M. Cruz Valdovinos, «Platería», en *Summa Artis. XLV. Artes decorativas II*. Madrid, 1999, p. 529, y A. García Flores, «Cáliz de Juan II» en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Madrid, 2001, p. 340.

14 *Crónica de Juan II* en C. Rosell, *Crónicas de los Reyes de Castilla*. T. II, p. 304.

15 Archivo General de Simancas (en adelante A.G.S.), *Estado*, leg. I, 1º, fol. 144. Transcrito por J. Ferrandis, ob. cit., doc. II, pp. 8-18.

en diferentes lugares desde el 4 de abril hasta fines de diciembre de 1453, entre las que se encuentran algunas pertenecientes don Álvaro de Luna[16]; las distintas crónicas y el testamento del monarca.

Por estas fuentes sabemos que las alhajas de Juan II no tenían una ubicación fija y única. Así, las que mandó entregar a Pedro de Luxán, con el fin de ponerlas en su cámara junto a otros bienes, se encontraban en Toledo y, antes, habían estado en Ávila. Alfonso de Illescas, mozo de cámara del rey, recogió piezas en Valladolid, Fuensalida y Escalona, lugar este último en donde doña Juana Pimentel le hizo entrega de diversas piezas de plata y de oro que habían pertenecido al Condestable de Castilla. Parece que el deseo de Juan II era agrupar las alhajas al modo de un verdadero tesoro regio; en un afán que podríamos calificar de coleccionista, reunió el «tesoro de los reyes viejos de Castilla» que se encontraba oculto en el Alcázar de Madrid[17], sus propios bienes y los que incautó a algunos nobles caídos en desgracia. Entre estos últimos, además de los de don Álvaro de Luna, cuya viuda hubo de entregar dos terceras partes de las joyas y objetos de metal precioso que su esposo guardaba en el castillo-palacio de Escalona[18], destacan los de su contador mayor, Fernán Alfonso de Robles, quien poseía un magnífico conjunto de obras de plata, requisado por el monarca en 1428[19].

El rey había reunido una parte importante de ese tesoro en el monasterio de San Benito de Valladolid, según consta en su testamento[20]. En tiempo del prior fray Juan de Acevedo (1423-1436), y tal vez ya con anterioridad, muchos nobles confiaban a este Real monasterio sus más preciadas alhajas, de la misma forma que guardaban en el archivo monástico importantes escrituras de sus posesiones y linajes[21]. Juan

16 A.G.S., *Casa Real, Escribanía Mayor*, leg. I, 1º. Transcrito por J. Ferrandis, ob. cit., doc. III, pp. 19-24.

17 Después de morir el Condestable, Ferrand López de Saldaña envió al rey un emisario para solicitar su perdón y que le devolviese el oficio de contador mayor, así como sus bienes; a cambio de ese favor, ofreció al monarca información sobre «*una grand facienda que fue suya de la camara de los reyes viejos, sus antecesores, que valia mas de ochocientas mil doblas*». El mensajero, con el fin de obtener algún provecho propio, desveló al rey el escondite de dicho tesoro: enterrado entre dos pilares del alcázar de Madrid. Efectivamente, al cavar y deshacer una pared entre aquellos pilares, hallaron treinta y cuatro arcas muy grandes que contenían estatuas de apóstoles -según la crónica, realizadas en oro macizo- y otras de Santiago y San Francisco, una corona de oro de Pedro I, las espadas del Cid y muchas otras cosas de oro y plata, algunas de las cuáles envió a buscar el rey (Vid. «Continuación de la Crónica de España del Arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada por el obispo don Gonzalo de la Hinojosa» en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Vaduz, 1966, vol. 106, pp. 1-141, esp. 137).

18 A.G.S., *Casa Real, Escribanía Mayor*, leg. I, 1º. J. Ferrandis, ob. cit., doc. III, pp. 19-24, y «Continuación de la Crónica de España del Arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada…» p. 136.

19 A.G.S., *Diversos de Castilla*, leg. 41. Transcrito por J. Ferrandis, ob. cit., doc. I, pp. 3-7.

20 «Testamento del Rey de Castilla don Juan II» en *Memorias de don Enrique IV de Castilla*. Madrid, 1835-1913, vol. II., pp. 111-125, esp. 120.

21 E. Zaragoza Pascual, *Los generales de la Congregación de san Benito de Valladolid. I. Los priores (1390-1499)*. Silos, 1973, p. 70.

II era uno de los benefactores del cenobio, al que concedió diversos privilegios y obsequió con piezas suntuarias, como un pequeño retablo o una fuente de metal para el claustro[22]. A pesar de poseer sus palacios reales de San Pablo, con frecuencia se alojaba en los aposentos que tenía en la hospedería conventual. No es extraño, por tanto, que al igual que otros hombres de su entorno, decidiera poner una parte de sus alhajas a buen recaudo bajo la custodia de los monjes benedictinos; incluso tenía depositado en el monasterio parte de su dinero, pues el 23 de abril de 1429 sacó de él veinticinco mil florines de oro para reclutar soldados que participasen en la reabierta guerra contra Granada[23].

Juan II se esforzó por mantener y aún por aumentar y legar a su hijo, el futuro Enrique IV, ese cúmulo de riquezas, aunque en su última voluntad dejaba abierta la vía de que fueran empleadas para sus mandas testamentarias en caso de que fuese necesario. El heredero de la Corona trasladó el tesoro regio al Alcázar de Segovia, en donde aún permanecía en 1503, cuando Gaspar de Grizio se encargó de realizar el inventario por orden de Isabel la Católica[24]. Los más ilustres viajeros podían admirarlo allí y algunos, como Leon Rosmithal, se hicieron eco del asombro que les produjo tal concentración de riqueza:

> *«No vi en España un alcázar más hermoso que éste ni que tuviese tanta riqueza en oro, plata y alhajas, porque acostumbran los reyes de España a tener guardados sus principales tesoros y preseas en esta fortaleza»*[25].

De las obras que poseyó Juan II, como apuntábamos más arriba, no ha llegado prácticamente ninguna hasta nuestros días, o no se han identificado. Una parte importante de las alhajas, sin duda, se perdieron durante el reinado de su heredero del que dice la *Crónica* que en 1463 llegó a Segovia *«para sacar de su tesoro las joyas y preciosas preseas y collares que nunca usaba, pero que sí empleaba mal»*[26]. Es probable que vendiese algunas joyas para asumir gastos. Consta que en cierta ocasión, el tesorero entregó al mayordomo real cinco piezas —un jarro, un salero y una copa de oro y dos barriles de plata—, para empeñarlas por 200.000 maravedíes que se necesitaban para el abastecimiento del Alcázar[27]. Era frecuente la desaparición de piezas de orfebrería del tesoro porque se usaran como moneda de cambio en caso de urgencias económicas, como dote para las hijas o regalo a otras personas

22 E. Zaragoza Pascual, ob. cit., p. 73.

23 R. Menéndez Pidal, *Historia de España*. T. XV, Madrid, 1935, p. 107.

24 A.G.S., *Patronato Real*, Legajo 30-6, fols. 114 y ss.

25 «Viaje del noble bohemio León Rosmithal de Blatna por España y Portugal hecho del año 1465 a 1467» en J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Vol. I, Salamanca, 1999, p. 250.

26 A. Palencia, *Crónica de Enrique IV*. Madrid, 1975.

27 D. de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia, 1846, cap. XXXIII, p. 408.

o porque se desmontaran y fundieran con el fin de transformarlas al hilo de los cambios de moda. De todo ello tenemos ejemplos en el reinado de Juan II y en el de sus sucesores. La propia Catalina, que había manifestado en 1408 su negativa a tocar el tesoro, seis años más tarde, con motivo de la coronación de su hermano Fernando como rey de Aragón, mandó traer ante sí todas las joyas de don Juan para enviarle alguna de gran valor. Eligió una corona que podría pesar 15 marcos de oro, con balajes, esmeraldas, zafiros y perlas muy gruesas de gran precio. Era la corona con la que se había coronado el rey Juan I[28]. Otros muchos episodios narrados en la documentación de la época ponen de relieve la utilización de piezas de plata y oro de su tesoro como valor de cambio o como trofeo en los numerosos pasos de armas y justas que se organizaban[29]. Sin embargo, en el inventario realizado en 1503 del tesoro real depositado en el Alcázar de Segovia, en el que los plateros Diego de Ayala y Jerónimo de Bruselas hicieron una descripción bastante pormenorizada de las piezas, consta aún la existencia de obras con las armas de Juan II y otras con las de Fernán Alfonso de Robles y don Álvaro de Luna.

La relación efectuada en 1443 contiene únicamente piezas civiles apropiadas para el servicio de mesa[30]. Hay que tener en cuenta que se trata sólo de las obras que estaban al cargo de Alfonso Sánchez, pues otro conjunto era custodiado por Francisco Torre Pineda y no compareció a la entrega aquel día. Se cuentan ocho jarros, dos de ellos con las armas de Ferrán Alonso de Robles; seis servillas, cuatro con las armas del rey, una con las de Ferrán Alonso y otra con las de los Velasco; dos jarras; un aguamanil; una copa de oro; catorce copas, doce de ellas con las armas del rey y una con las de Aragón y Sicilia[31]; una sobrecopa, dos vasos con su tapador de plata; una naveta con las armas de la reina doña Catalina y otra con las de su hijo Juan II; cuatro bacines con las armas del rey; una salvilla; un barril mediano y otro pequeño; un arca para tener el pan; dos confiteros, uno de ellos con las armas reales; un pie para asentar un bacín en el que campeaban los escudos de Castilla e Inglaterra y la divisa de las eses; una sartén, un asador; dos pomos de cristal guarnecidos de plata; una cuchara de oro; dos saleros, uno de ellos de nácar y oro en forma de carro, y, finalmente, una guarnición con pie, pescuezo, barretas y sisa.

---

28 *Crónica de Juan II* en C. Rosell, *Crónicas de los Reyes de Castilla*. T. II, p. 358.

29 Sirva como ejemplo la entrega por parte de Gonzalo Romero al mozo de cámara del rey, el 22 de diciembre de 1453, de 1 marco y 4 onzas de plata a cambio de una copa sin pie que tenía ese peso, hecha «*acuchares*», dorada, con las armas del rey, que había empeñado por leña (J. Ferrandis, ob. cit., doc. III, p. 23). Una de las joyas más valiosas que regaló el rey fue un collar que le había costado diez mil florines y lo envió en 1445 al Condestable de Portugal, hijo del infante don Pedro, con motivo de su visita al Real asentado en Mayorga (*Crónica de Juan II* en C. Rosell, *Crónicas de los Reyes de Castilla*. T. II, p. 633)

30 Los bienes incautados a Ferrán Alonso de Robles en 1428, aunque pasaron a formar parte del tesoro del rey y alguno aparece reseñado en los inventarios posteriores, no los reflejamos en su totalidad ya que no habían sido realizados por ni para él. Puede verse el inventario completo en J. Ferrandis, ob. cit., doc. I, pp. 3-7.

31 J. Ferrandis, ob. cit., doc. II, p. 12, transcribe, literalmente, «Sesilla».

A lo largo de 1453 se consigna la recepción de diversas piezas de vajilla y algunas alhajas, en parte procedentes de los bienes del rey y, en parte, requisadas a don Álvaro de Luna. Las del rey eran: un joyel de oro[32]; una cruz de corales que hizo *Hançe dolmo*; dos jarros y una jarra comprados a Alfonso Rodríguez y Diego Álvarez de Segovia; un bacín con las armas del rey; un escalfador; un candelero realizado por Pedro Díaz Romano y Alfonso de Villa Real; una cadena de oro «a manera de troncos» que hizo *Hançe dolmo*; una guarnición de oro de espada del mismo autor; una guarnición con cabo, hebilla y tachones, realizada por un platero llamado Diego y otra labrada por *Hançe dolmo*, y, por último, un vaso de berilo con su tapa, guarnecidos de plata.

De don Álvaro de Luna habían incautado este año una copa de plata dorada y un importante conjunto de piezas de oro: tres joyeles, un diamante grande engastado en oro, seis plateles, cuatro escudillas, una copa con sobrecopa, un aguamanil, un salero, un jarro de berilo guarnecido de oro, setecientas diez y seis monedas de oro (doblas, nobles, florines, etc.) y, finalmente, un collar *«a manera de escarcelas»* que pesó 6 marcos, 1 onza y 1 ochava de oro, es decir, más de un kilogramo y medio.

Salvo aquellas piezas en las que hemos hecho referencia a su realización en oro, todas fueron labradas en plata, en buena parte dorada. En diversas ocasiones se especifica un trabajo de cincelado, aunque son escasos los elementos decorativos que se describen, y en algún caso, se habla de mazonería. En cuanto al diseño, destacan por su repetición las formas acucharadas, que se utilizan tanto en los jarros como en las salvillas, bacines o confiteros.

Un aspecto llamativo es el uso frecuente de esmaltes, material con el que se realizan los escudos distintivos del linaje para el que fue labrada la obra y otros adornos. En el ámbito de la esmaltería se utilizaron, durante este periodo, distintas técnicas; algunas eran ya tradicionales, como el excavado, el oro cincelado en bajo relieve o la plata con esmaltes traslúcidos; pero se introdujo a comienzos del siglo XV una nueva técnica: el esmaltado sobre oro labrado en bulto redondo, con la que desaparece el brillo del metal bajo un velo blanquecino[33]. Es probable que este tipo de esmalte se utilizara en algunas de las piezas inventariadas, como la guarnición de espada en la que era *«todo ello de oro esmaltado de esmalte pardillo e verde e de rosicler e en el dicho cabo puesto por penjante un coraçon de oro esmaltado de los dichos esmaltes»*[34].

En el primer inventario no se cita el *«rosicler»* que, sin embargo, se hace habitual en las obras esmaltadas de la relación efectuada en 1453, concretamente en

32 Tal vez se trate del joyel que le regaló su hermana, reina de Aragón, en 1435 con motivo de su encuentro en Soria, que valía dos mil doblas (*Crónica de Juan II* en C. Rosell, *Crónicas de los Reyes de Castilla*. T. II, p. 527).

33 Una de las primeras y más famosas obras en las que se utilizó esta técnica es el «Caballito de Altötting». Vid. M. L. Martín Ansón, «Esmaltes» en *Summa Artis. XLV. Artes decorativas II*. Madrid, 1999, pp. 465-510, esp. 501-502.

34 J. Ferrandis, ob. cit., doc. III, p. 23.

las realizadas por *Hançe dolmo*. El término es un galicismo, adaptación de *rose* y *clair*. Se introdujo por vez primera en un diccionario de la Real Academia en 1737, con la definición: «*el color encendido y luciente como el de la rosa encarnada*». En 1832, se añadió un segundo significado en referencia al material: «*metal rico de plata, macizo y vidrioso, por defuera de un color entre morado y rojo y por de dentro como el de la grana o bermellón*» y, finalmente, en 1884 se informa de su composición: azufre, plata y antimonio.

Además de las piezas mencionadas en los inventarios en las que figuran las armas reales y que, por tanto, no ofrecen duda sobre su promotor o destinatario, sabemos que el rey encargó en diversas ocasiones la factura de collares con la divisa de la Escama. La Orden de la Escama, como la del Ristre, había sido fundada por Juan II y su divisa era una cruz patada de gules, compuesta de escamas[35]. Esta distinción era conocida en toda Europa; Pero Tafur la llevaba en las grandes ceremonias en las que era recibido por reyes y emperadores extranjeros y se encontró con un importante número de caballeros europeos que también lucían el collar «*descama*», personajes entre los que se encontraba el propio emperador de Constantinopla[36]. El collar de oro estaba reservado para los caballeros, mientras que los hidalgos que no pasaban de escuderos únicamente podían aspirar a llevar el de plata. Así, cierto día del año 1435 llegó a Segovia un caballero alemán llamado Micer Roberto, señor de Balse, acompañado de veinte gentiles hombres para participar en unas justas. Después de dos días de torneos, el señor de Balse no quiso aceptar regalos del rey, pero le pidió licencia para llevar su divisa del «*collar del escama*». Don Juan ordenó que se juntasen los plateros que estuviesen en la ciudad y que hiciesen a toda prisa veintidós collares, dos de oro y el resto de plata porque había dos caballeros y el resto eran escuderos[37]. Debido al gran aprecio que el monarca sintió por esta divisa, algunos historiadores opinan que debe ser ése el collar con el que Siloe lo representó en su imagen yacente (lám. 1)[38]; en cualquier caso, no existe acuerdo sobre el asunto porque el magnífico collar de hombros que luce Juan II en su sepultura, formado por medallones que alternan los castillos y los leones de su heráldica entre cadenas enlazadas, ha sido despojado del pinjante en el que figuraría esa divisa o la de otra orden caballeresca.

HANS DE ULM. UN PLATERO ALEMÁN AL SERVICIO DE JUAN II

Si son escasas las referencias a obras encargadas por el rey, aún son menos numerosos los nombres de los artífices que trabajaron para él. Juan II adquirió obras

35 Según una nota añadida por Marcos Jiménez de la Espada a la edición que hizo de los viajes de Pero Tafur en 1874. Vid. P. Tafur, *Andanzas y viajes de un hidalgo español*. Madrid, 1995.

36 P. Tafur, ob. cit., pp. 81, 86 y 145.

37 *Crónica de Juan II* en C. Rosell, *Crónicas de los Reyes de Castilla*. T. II, p. 525.

38 V. Carderera, *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos*. Madrid, 1855-1864, p. xlviii.



LÁMINA 1. *Detalle del sepulcro real de Juan II (Gil de Siloe, 1489-1493). Cartuja de Miraflores, Burgos.*

de plata realizadas por distintos plateros avecindados en Toledo, de los que apenas conocemos más que el nombre y su lugar de procedencia. Así, en el inventario de 1453 figuran Alfonso Rodríguez, Diego Álvarez de Segovia, Pedro Díaz Romano y Alfonso Rodríguez de Villa Real[39]. Se cita, además, a *«uno que llaman Diego platero»*.

Pedro Díaz Romano estaba documentado en Toledo entre 1458 y 1463[40]; ahora sabemos que ya se encontraba activo en la ciudad del Tajo al menos desde 1453.

Alfonso Rodríguez de Villa Real fue padre de dos conocidos plateros toledanos, Antón y Lope, quienes labraron para el cabildo de la catedral Primada una imagen de Nuestra Señora, que sería colocada en el sagrario, y otra de Santiago. Por la hechura de ambas cobraron un total de 49.960 maravedíes, repartidos en distintos pagos a lo largo del año 1465[41].

---

39 J. FERRANDIS, ob. cit., doc. III, pp. 20-23.

40 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana* ob. cit., pp. 36 y 249.

41 Ibidem, p. 351.

Pero entre todos los citados tiene especial relevancia «*Hançe dolmo*», un orfebre hasta el momento desconocido en la historiografía artística, por dos razones: primero porque es el único al que se identifica en varias ocasiones como platero del rey, lo cual indica que estaba habitualmente a su servicio y, por tanto, vinculado a la Corte, y en segundo lugar, por su origen foráneo. Su nombre es una indudable castellanización del nombre alemán Hans y «*dolmo*» es el topónimo que indica su procedencia: de Ulm. Cualquier duda con respecto a la relación lingüística de estos términos se despeja en el libro de viajes escrito por Pero Tafur hacia 1457. En una de sus páginas comenta que dejó la ciudad de Basilea «*...Despedíme ya del Cardenal e fuime para el Emperador, que estaba en Bohemia; e caminando por Alemaña Alta, llegué a la çibdat de Hulmen, que nosotros llamamos Olmos, e allí se fazen los fustanes que dezimos dolmo; es una muy gentil çibdat, muy polidamente labrada, é es imperial, que es toda del Emperador la justiçia é renta é todo; a media legua de aquí nasçe la rivera del Dinuvio, que va entrar en el mar Mayor...*»[42]. En efecto, de la ciudad de Ulm procedían los «fustanes de olmo», tejidos de algodón muy apreciados en España[43].

La presencia de Hans de Ulm en la Corte de Juan II debe inscribirse en el movimiento migratorio de artistas flamencos que llegaron a la Península a lo largo del siglo XV. En Burgos, el obispo don Alonso de Cartagena, que había asistido al Concilio de Basilea, fue responsable de la introducción del nuevo modelo flamenco en el remate de las torres de la catedral de la mano de Juan de Colonia. Un proceso similar se vivió en Toledo, antes de mediar la centuria, debido a la llegada de Hanequín de Bruselas, quien se encargó de construir la aguja de la torre Norte y, antes, de la capilla funeraria que don Álvaro de Luna levantaba en la girola de la iglesia mayor. Ambos arquitectos protagonizaron el inicio de una nueva estética, a cuya difusión colaboraron los ayudantes y familiares especializados en distintos oficios que habían viajado con ellos. Bien a través de estas vías, ya que tanto el obispo burgalés como el Condestable de Castilla eran personas muy próximas al rey, bien a través de las relaciones del monarca con otras cortes europeas y del conocimiento de piezas de plata y alhajas labradas en ellas, Juan II había conseguido tener a su servicio, con el título de platero del rey, a Hans de Ulm.

Solamente tenemos noticias suyas en relación con cuatro trabajos que se incluyen en el inventario, ya citado, de la plata y alhajas que ingresaron en la cámara real en 1453:

— Una cruz de corales pequeña, con diez corales gruesos ensartados en oro y un peso de 2 ochavas, que costó 111 maravedíes[44].

---

42 P. Tafur, ob. cit., pp. 141-142.

43 En la relación de precios establecida por Enrique IV en las Cortes de Madrid de 1462 se incluye «*la pieza de fustán de olmo*» a la cabeza del grupo de fustanes y lienzos. Vid. M. A. Ladero Quesada, *El siglo XV en Castilla. Fuentes de renta y política fiscal* ob. cit., p. 135.

44 J. Ferrandis, ob. cit., doc. III, p. 20



Lámina 2. *Detalle del sepulcro real de Isabel de Portugal (Gil de Siloe, 1489-1493). Cartuja de Miraflores, Burgos.*

— Una cadena de oro «*a manera de troncos*» con cincuenta y ocho eslabones esmaltados de blanco, de pardillo y de rosicler, que pesó 6 marcos y 1 onza. Esta cadena fue regalada posteriormente por el monarca a su esposa, doña Isabel de Portugal[45].

Los collares eran signo de poder y magnificencia. En esta época estaban habitualmente compuestos por una serie de placas caladas, cinceladas o fundidas, unidas por charnelas o pasadores, o bien se formaban con elementos enlazados en uno o varios órdenes, a manera de una cadena, con perlas u otros motivos decorativos pinjantes en su borde. Los más anchos, que llegaban a alcanzar un peso considerable, formaban una V o un semicírculo y se apoyaban necesariamente sobre los hombros. El collar que don Juan regaló a doña Isabel sin duda pertenecía a este tipo y debía ser similar al que luce su yacente en la Cartuja de Miraflores (lám. 2). La hechura «a manera de troncos», es decir, con gruesos eslabones en forma de eses simulando troncos o ramas espinosas, fue quizá una innovación aportada por Hans de Ulm al panorama de la joyería castellana. Pocos años después, el modelo estaría en plena actualidad como lo prueban diversos retratos de Fernando el Católico[46].

---

45 Ibidem, p. 22.

46 L. Arbeteta Mira, «La Corona rica y otras joyas de estado de la reina Isabel I» en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*. Salamanca, 2004, p. 171.

Tanto esta cadena como el engarce de la cruz de corales y la guarnición que va más abajo, se hicieron con un collar de oro que había pertenecido al Maestre de Santiago, don Álvaro de Luna, y que figura entre las piezas citadas más arriba, en el inventario de 1453. Dicho collar fue entregado por doña Juana Pimentel, su viuda, el día 26 de junio y el 29 de octubre ya estaba hecha la cadena «de troncos». El collar pesaba 6 marcos, 1 onza y 1 ochava; el rey añadió cien coronas más, de manera que todo el oro fundido alcanzó los 7 marcos, 6 onzas y 5 ochavas que pesan las tres piezas[47].

— Una guarnición de oro de espada con cabo, hebilla, contera, charnera y seis tachones, todo ello esmaltado de rosicler, blanco y pardillo, que pesó 1 marco, 3 onzas y 5 ochavas. La guarnición se colocó en una espada ropera que el rey usaba de continuo. Costó 2.316 reales, contando el marco a 11 ducados de hechura.

— Un cabo, una hebilla y seis tachones de oro con esmalte pardillo, verde y rosicler. En el cabo, a modo de pinjante, colocó un corazón de oro también esmaltado. Todo junto pesó 52 doblas castellanas de la Banda y para su realización el rey ordenó que se entregasen 60[48].

El valor del trabajo que realizaba y el aprecio que el rey sentía por el mismo, se manifiestan en la cantidad recibida por cada marco de hechura. Los dos jarros y la jarra labrados por Alfonso Rodríguez y Diego Álvarez de Segovia fueron pagados a 10 doblas el marco, lo que suponía 70 maravedíes la hechura de cada marco. Dicha cantidad superaba la estipulada por Juan II para este tipo de piezas e igualaba la establecida posteriormente por Enrique IV[49]. Mejor valorado estuvo el trabajo del candelabro realizado por Pedro Díaz Romano y Alfonso Rodríguez de Villa Real, que recibieron 100 maravedíes por marco de hechura[50]. Pero ninguna de esas cantidades supera tanto la cifra establecida como la que el rey pagó a su platero por la hechura de una guarnición de espada de oro esmaltado: 1.650 maravedíes el marco, cuando las labores menudas o con esmalte habían sido valoradas de manera general en 10 florines el marco, lo que equivalía, en 1450, a 1.000 maravedíes[51].

---

47 J. Ferrandis, ob. cit., doc. III, p. 20 y 22.

48 Ibídem, p. 23.

49 Entendemos que, al no especificar más, se trata de la dobla castellana, que en 1450 equivalía a 100 maravedíes (Vid. M. A. Ladero Quesada, *La Hacienda real en Castilla en el siglo XV*. Sevilla, 1973, p. 42). De las 10 doblas que costó cada marco hay que descontar los 930 maravedíes del valor de la plata y así se deduce un precio de 70 maraveds por marco de hechura. Juan II estableció para la labra de jarros un precio de 55 maravedíes por marco y en 1462, Enrique IV lo elevó hasta 70.

50 El documento dice 1 dobla castellana, cuya equivalencia era de 100 maravedíes. Vid supra.

51 M. A. Ladero Quesada, *La Hacienda real en Castilla...* ob. cit., p. 42.

Joyas *escritas*. Otra forma de *ver* las joyas

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Doctora en Historia del Arte

Es habitual ver *joyas* en mujeres, en los escaparates de las joyerías, en las vitrinas de los museos o en retratos; sin embargo hay *joyas* que han elegido un expositor muy diferente para mostrarse: la *literatura.* Se trata de piezas únicas que solo vivieron en la mente de los escritores que las recrearon para deslumbrar a lectores de todas las épocas; porque en las páginas de sus obras no hay meras descripciones técnicas, ni datos económicos como en los *documentos*[1], sino belleza, seducción, brillo, color..., hay *piedras* y *joyas auténticas*, tangibles, que hacen vibrar, que enamoran, y esto, en una literatura mayoritariamente masculina, donde heroínas de fábula sucumben ante un collar, una piedra, una sortija..., o donde héroes legendarios buscan afanosamente la manera de poseerlas para aumentar su poder, prestigio o caudal.

La tarea de seguir el rastro de las *piedras preciosas* y de las *joyas* en la literatura universal es una labor ingente e imposible de abarcar; por eso, sólo se hará una aproximación al tema; si bien parece interesante abrir un resquicio de una puerta que promete tras de sí maravillas, y que siempre se puede dejar entreabierta a trabajos posteriores, pues aunque solo se trate de una aproximación, es bueno indicar la sorpresa causada al observar *su* importancia en la obra escrita.

---

1 El estudio de las joyas que aparecen en *documentos* en una tarea habitual para el historiador de joyería y ya cuenta con trabajos específicos, por eso se ha preferido dejarlas al margen en éste dedicado a las *joyas de ficción.*

Se han seleccionado títulos concretos[2], aunque ajustándose a un determinado criterio: Que estuviesen presentes autores de distintas épocas y países, y que se tocasen diferentes géneros literarios: poesía, ensayo, novela, teatro, cuento..., y que las piezas descritas en ellos no sólo aparecieran como metáforas o meras citas, sino que también formasen parte importante del propio título, del argumento, o de ambos. Igualmente, y con el objeto de invitar a leer las obras elegidas, todas ellas muy interesantes, se han obviado los argumentos, y sólo se han utilizado aquellos versos o párrafos que contengan alusiones explicitas, aunque no todos y no siempre completos.

Sin duda quedarán muchos vacíos, cuando se lea este trabajo rondarán por la cabeza del lector otras obras, pero lo importante en una empresa es siempre comenzar, poner la primera piedra, y de eso se tratará aquí.

Y para iniciarlo se ha elegido la narración más antigua de la Historia, *EL POEMA DEL HÉROE GILGAMESH.* XII tablillas de arcilla, de origen sumerio, con escritura cuneiforme de *circa* el II milenio a de C. salvo la última que es posterior. En ellas se nos narran las aventuras Gilgamesh que reinó en Uruk *circa* el 2500 a. C. y es en la Tablilla IX, donde aparece el siguiente texto:

«Se acercó entonces / Al espectáculo del Jardín de los / Árboles (con piedras preciosas) / El Cornalinero / Tenía sus frutos / En racimos suspendidos: / ¡Fascinantes de contemplar! / El Lapislazulero / Desplegaba su follaje / Cargado de frutos: /¡Alegre de ver! /

(VI Se han perdido, aproximadamente, las veinticinco primeras líneas de esta columna. En ellas continuaba la descripción de las maravillas del Jardín encantado, que prosigue cuando de nuevo recuperamos el hilo de la narración)[3].

( )Cedro(s) / Del cual, el ( ) / Era de Piedra blanca jaspea(da de negro) / El larushshu marítimo / (Estaba cargado de Pie)ras-sâsu. / La Piedra an.za.gul.me / (Abundaba) como (?) zarzas y espinas./ El Algarrobo / (Estaba adornado) con Piedras / abashmu-verdes / El ágata (?) (y) la obsidiana /

(Cuatro versos mutilados: en ellos se lee, menos, la palabra *«turquesa»* (?).

Y Gilgamesh iba y venía / (Entre estas maravillas (?); / Alzó los ojos»[4].

Debía ser maravilloso este *Jardín*, del que de algunos de sus «frutos» como la *piedra-sâsu, la an.zu.gul.me* y las *abashmu-verdes* se desconoce todo, pero es curioso que en *LAS MIL Y UNA NOCHES*, de *circa* el siglo IX de C, vuelva

---

2 Quisiera agradecer la colaboración del profesor Víctor M. Nieto Alcaide, de mi compañera de trabajo María Zapata y de mi hija Laura Hernando, al sugerirme algunos títulos que han resultado francamente interesantes. También quiero mostrar mi agradecimiento a las obras de George Frederick Kunz, *The curious lore of the precious stones (1971), Rings for the finger (1973), The book of the pearl (1993)* y *The magic of jewels and charms (1997)*, así como al breve opúsculo *El poder del amor* de Diana Scarisbrick, por las alusiones que hacen a citas literarias de joyería que han servido de inspiración para la realización de este trabajo.

3 Indicación del editor.

4 ANÓNIMO, *La Epopeya del Gilgamesh*. Madrid, Akal, 1998, Tablilla IX, pp. 191-193.

a encontrarse un *jardín* similar, en la noche 736 de la narración de *Aladino y la lámpara maravillosa:*

«...se detuvo un instante en el último peldaño de la escalera para mirar el jardín. Y se puso a contemplar aquellos árboles, cuyas frutas no había tenido tiempo de ver a la llegada. Y observó que los árboles de aquel jardín, en efecto, estaban agobiados bajo el peso de sus frutas, y que eran extraordinarias de forma, de tamaño y de color. Y notó que al contrario de lo que ocurre con los árboles de los huertos, cada rama de aquellos árboles tenía frutas de diferentes colores. Las había blancas, de un blanco transparente como el cristal, o de un blanco turbio como el alcanfor, o de un blanco opaco como la cera virgen. Y las había rojas, de un rojo como los granos de la granada, o de un rojo como la naranja sanguínea. Y las había verdes, de un verde oscuro y de un verde suave; y había otras que eran azules y violeta y amarillas; y otras que ostentaban colores y matices de una variedad infinita. ¡Y el pobre Aladino no sabía que las frutas blancas eran diamantes, perlas, nácar y piedras lunares; que las frutas rojas eran rubíes, carbunclos, jacintos, coral y cornalinas; que las verdes eran esmeraldas, berilos, jade, prasios y aguas-marinas; que las azules, eran zafiros, turquesas, lapislázuli y lazulitas; que la violeta eran amatistas, jaspes y sardoinas, que las amarillas eran topacios, ámbar y ágatas; y que las demás, de colores desconocidos, eran ópalos, venturinas, crisólitos, cimófanos, hematitas, turmalinas, peridotos, azabaches y crisopacios! Y caía el sol a plomo sobre el jardín. Y los árboles despedían llamas de todas sus frutas, sin consumirse...»[5].

Muchos años después, en *A CONTRAPELO* (1884) de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), se encuentra una narración similar, aunque esta vez no se trata de la descripción de un *árbol de piedras preciosas*, sino de un *ramo* con una destinataria muy especial:

«...Des Esseintes quedó, en un principio, entusiasmado por el efecto conseguido, pero luego pensó que esta gigantesca joya estaba solo esbozada y que no quedaría verdaderamente completa hasta que no estuviera incrustada de piedras preciosas.

Consultando una colección de arte japonés, escogió un dibujo que representaba un ramo de flores abiertas en abanico partiendo de un delgado tallo. Presentó este dibujo a un lapidario, esbozó ante él una orla que encerraba el ramo de flores en un marco oval, y comunicó al estupefacto artesano que las hojas y los pétalos de cada flor deberían ser ejecutados en pedrerías e incrustados sobre el caparazón de la tortuga.

La selección de las piedras la llevó a cabo con toda meticulosidad. El diamante —pensaba—, se ha vuelto demasiado vulgar desde que se ha puesto de moda entre los hombres de negocios que lo suelen llevar en uno de sus dedos; las esmeraldas y los rubíes de oriente lanzan destellos deslumbrantes y se encuentran menos envi-

---

5 ANÓNIMO, *Las mil y una noches.* No se pueden numerar sus páginas, porque este texto ha sido consultado en *Internet,* en http://bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/LiteraturaAsiatica/lasmilyunanoches/index.asp

lecidos, pero se parecen demasiado al color verde y rojo de los faroles que llevan ciertos ómnibus de París; en cuanto a los topacios, quemados o al natural, son piedras baratas, muy del agrado de la pequeña burguesía que aspira a amontonar sus estuches de joyas en un armario de cristal. Por otro lado, a pesar de que la Iglesia sigue atribuyendo a la amatista un significado sacerdotal, a la vez untuoso y solemne, esta piedra se ha degradado también al pasar a las orejas sanguíneas y a los dedos regordetes de las carniceras que desean adornarse, a bajo precio, con joyas auténticas y de cierto peso.

Entre todas estas piedras, el zafiro es el único que ha conservado un brillo que no ha sido mancillado por la estupidez industrial y monetaria. Las chispas de sus destellos, que saltan sobre un agua tersa y fría, han sido en cierto modo una garantía para que su nobleza sobria y altiva quedara libre de toda profanación, pero, por desgracia, la vivacidad de su fulgor se pierde ante el efecto de la luz artificial, y su colorido de agua azul queda como escondido y parece adormecerse para despertar lanzando chispas con la luz del amanecer.

Ninguna de estas piedras llegaba a satisfacer a Des Esseintes, pues resultaban bastante civilizadas y demasiado conocidas. Fue repasando otras gemas más sorprendentes y extrañas, y acabó seleccionando toda una serie de joyas auténticas y artificiales cuya mezcla tendría que producir una impresión de extraña y fascinante armonía.

El ramo de flores quedó compuesto de esta manera: las hojas se formaron con piedras de un verde intenso y bien definido, a base de crisoberilos de un verde espárragos, peridotos color de puerro y olivinas verde oliva, saliendo de unas ramas en almadina y ucarovita violáceo, que lanzaban chispas de un brillo seco parecidas a las micas de tártaro que relucen en el interior de los toneles de vino.

Para las flores, que aparecían alejadas del tallos, empleó un lapislázuli celeste, desentendiéndose de la turquesa oriental tan corriente en broches y anillos, y que, junto con la trivial perla y el odioso coral, hacen las delicias del vulgo.

Escogió pues turquesas de occidente, piedras que no son, en realidad, sino marfil fósil impregnado de elementos de cobre y cuyo azul verdecelelón parece atascado, opaco, sulfuroso y como amarillento de bilis.

Una vez solucionado este asunto, podía dedicarse a incrustar los pétalos de las flores situadas en medio del ramillete y las más cercanas al tronco, empleando minerales transparentes, de un brillo vidrioso y mórbido y con destellos enfebrecidos y agrios.

Los compuso únicamente sirviéndose del cuarzo llamado «ojo de gato de Ceilán», de cimófanas y de safirinas,

Estas tres piedras centelleaban, en efecto, con fulgores misteriosos y perversos, arrancados con dolor del fondo helado de su agua turbia.

El «ojo de gato» de gris verdoso, estría unas venas concéntricas que parecen agitarse y desplazarse, según la disposición de la luz.

La cimófona, de reflejos azulados que corren sobre la marca lechosa que flota en su interior.



LÁMINA 1. *GROSSER (?), Ramo de flores hecho con piedras preciosas, regalo de la Emperatriz Mª Teresa de Austria a su esposo Franz Stephan von Lothringen; 1760, Museo de Ciencias Naturales, Viena.*

La safirina que enciende fuegos azulones de fósforo sobre un fondo oscuro de chocolate.

El lapidario iba tomando nota de los sitios donde tenían que ser incrustadas las piedras.

—¿Y el borde del caparazón? —preguntó a Des Esseintes.

Este había pensado primero en utilizar ópalos e hidrófanas, pero estas piedras, interesantes por la vacilación de sus colores y el titubeo de sus destellos, resultan demasiado dóciles e inestables. El ópalo tiene una sensibilidad completamente reumática, ya que el juego de sus irradiaciones se altera según la humedad, el calor o el frío; mientras que la hidrófana no brilla sino en el agua y sólo consiente avivar sus rescoldos cuando se la moja.

Por último, se decidió por unas gemas cuyos reflejos deberían alternarse: el jacinto de Compostela, de un rojo caoba, la aguamarina, de un verde glauco; el rubí balaje, de un rosa vinagre; y el rubí de Surdemania, de color pizarra pálido. La débil intensidad de estas piedras era suficiente para iluminar la oscuridad de la concha y hacía que pudieran resaltar con más fuerza las joyas-flores, a las que rodeaban como una estrecha guirnalda de vaporoso brillo...»[6] (lám. 1).

A pesar de la opinión de Des Essenteis, la reina de las piedras preciosas es el diamante, y así lo ponen de manifiesto los siguientes textos:

En el poema juvenil *LA CALUMNIA* (¿1952?), el poeta Rubén Darío (1867-1916) lo utiliza como metáfora:

«Puede una gota de lodo / sobre un diamante caer; / puede también de este modo / su fulgor oscurecer / pero aunque el diamante todo / se encuentre de fango lleno / el valor que lo hace bueno / no perderá ni un instante, / y ha de ser siempre diamante / por más que lo manche el cieno»[7].

También como metáfora lo emplea Petrarca (1304-1374) en el *soneto XXX* de su *CANCIONERO* (posterior a 1327) dedicado a Laura:

«...No se vieron jamás tan bellos ojos, / en nuestra edad o en los primeros años, / que me derritan como el sol la nieve: / y así un río de llanto va a la riba / que Amor conduce hasta el cruel laurel / de ramas de diamante, áureos cabellos...»[8].

En cambio, en *DESAYUNO EN TIFFANY'S* (1958), Truman Capote (1924-1984) pone en boca de la siempre sorprendente y *glamourosa* Holly Goligthly, la lapidaria frase:

«...Y no creas que me muero por las joyas. Los diamantes sí. Pero llevar diamantes sin haber cumplido los cuarenta es una horterada; y entonces todavía resulta peligroso. Sólo quedan bien cuando los llevan mujeres verdaderamente viejas. María Ouspenskaya. Arrugas y huesos, canas y diamantes: me muero de ganas que llegue ese momento...»[9].

Aunque pocas veces los diamantes han tenido tanto protagonismo como en el cuento *UN DIAMANTE TAN GRANDE COMO EL RITZ* (1922), un relato fantástico y surrealista de Scott Fitzgerald (1896-1940) en el que se lee:

«...— Me encantan las joyas —asintió Percy con entusiasmo—. Prefiero que en el colegio nadie lo sepa, claro, pero yo tengo una buena colección. Colecciono joyas como otros coleccionan sellos.

— Y diamantes —dijo John con pasión—. Los Schnlitzer —Murphy tenían diamantes como nueces...

— Eso no es nada —Percy se le acercó y bajo la voz, que ahora sólo era un susurro—. Eso no es nada. Mi padre tiene un diamante más grande que el Hotel Ritz-Carlton...»

6 Joris-Karl HUYSMANS, *A contrapelo*. Madrid, Cátedra, 2004, Capítulo IV, pp. 166-169.
7 Rubén DARÍO, *La calumnia*, http://www.edicionesdelsur.com/poemajuvenil_81htm
8 Francesco PETRARCA, *Cancionero*. Madrid, Alianza, 1995, Soneto XXX, p. 182.
9 Truman CAPOTE, *Desayuno en Tiffany's*. Barcelona, Anagrama, 1990, p. 39.

(...)

«...Mientras se levantaban trabajosamente, el primer rayo de sol amarillo se refractó en los prismas innumerables de un inmenso diamante exquisitamente tallado, y un resplandor blanco fulguró en el aire como un fragmento del lucero del alba...»[10].

Si el diamante de Percy era una montaña, montes similares hay en la *COMEDIA FAMOSA INTITULADA LA GRAN SULTANA DOÑA CATALINA DE OVIEDO* (1615) de Miguel de Cervantes (1547-1616):

«Madrigal: ...Porque? por esto; / pues por las onze mil de Malla juro, / y por el alto dulce onnipotente / desseo que se encierra bajo el Opo / de quatro acomodados porcionistas / que he de romper por montes de diamantes, / y por dificultades indecibles, / y he de llevar mi libertad en peso / sobre los propios hombros de mi gusto, / y he de entrar triunfando en Nápoles la bella / con dos, o tres galeras levantadas / por mi industria y valor; y Dios delante, / y dando la Anunciada los dos bucos, / quedaré con el uno rico y prospero, / y no ponerme ahora a andar por trena / cargado de temor, y de miseria...»[11].

Mas no sólo hay citas de diamantes, otras piedras preciosas también encuentran hueco en las páginas de los libros.

El *rubí* resplandece en la metáfora del *MADRIGAL dedicado A...* (1840) de José de Espronceda (1808-1842):

«Son tus labios un rubí / Partido por gala en dos / Arrancado para ti / de la corona de un Dios»[12].

Y ciertamente nunca un rubí y dos zafiros han tenido mejor fin que los del cuento *EL PRÍNCIPE FELIZ* (1888) de Óscar Wilde (1854-1900):

«...En lo más alto de la ciudad, sobre una elevada columna, se alzaba la estatua del Príncipe Feliz. Estaba recubierto por completo de finas láminas de oro, por ojos tenía dos brillantes zafiros y un gran rubí rojo relucía en la empuñadura de su espada...

(...)

...En un rincón de la habitación está su hijito, enfermo en la cama. Tiene fiebre y le pide naranjas, pero su madre no puede darle sino agua del río, y el niño llora. Golondrina, pequeña Golondrina, ¿le llevarías el rubí de la empuñadura de mi espada?

---

10 Scott FITZGERALD, *Cuentos*. Madrid, Punto de Lectura, 2005. Vol. I, *Un diamante tan grande como el Ritz*, capítulo I, p. 397 y X, pp. 450-451.

11 Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *La Gran Sultana Catalina de Oviedo, Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1616, Edición Facsímil, 1ª edición, Jornada Primera, Folio 117 R/V. www.cervantesvirtual.com

12 José de ESPRONCEDA, *El Diablo mundo. El Pelayo. Poesías*. Madrid, Cátedra, *Letras Hispánicas*,1992, p. 320.

...La Golondrina arrancó el gran rubí de la empuñadura de la espada y voló sobre los tejados de la ciudad con él en el pico... Se deslizó por la habitación y dejó el gran rubí encima de la mesa...

(...)

...A las afueras de la ciudad veo a un joven en una buhardilla... Intenta terminar una obra para el director del teatro, pero tiene demasiado frío y no puede escribir. No hay fuego en la chimenea y se ha desmayado de hambre...

...¿Quieres que le lleve otro rubí?

— Ah, no tengo más rubíes —dijo el Príncipe—. Lo único que me quedan son los ojos. Son unos zafiros extraordinarios traídos de la India hace un millar de años. Se lo venderá a un joyero, comprará leña y terminará la obra...

(...)

... En la plaza de ahí abajo —le interrumpió el Príncipe— hay una cerillera. Se le han caído las cerillas al arroyo, y se le han estropeado... Arráncame el otro ojo y dáselo...

...Pero no puedo arrancarte el otro ojo. Te quedarías completamente ciego...

Golondrina, pequeña Golondrina —replico el Príncipe—. Haz lo que te ordeno...»[13].

Pero junto a estas piedras benefactoras hay otras mágicas que encierran maldiciones y que buscan la perdición de sus propietarios; quizás sean las que aparecen en *LA PIEDRA LUNAR* (1868) de Wilkie Collins (1824-1889) y en *ANNE OF GEIERSTEIN* (1829) de Walter Scott (1771-1832) las que mejor pueden ilustrar este apartado.

El título de LA PIEDRA LUNAR en principio produce confusión, puesto que existe una piedra semipreciosa con este nombre, pero en las primeras páginas Collins deja claro de que piedra se trata:

«...Una de las más disparatadas era la que se refería a un diamante amarillo, gema famosa en los anales nativos de la India.

Las más antiguas tradiciones conocidas afirman que había estado engastada en la frente de la deidad india de cuatro manos que simboliza la luna. Debido en parte a su peculiar coloración y en parte a una superstición que la hacía partícipe de las cualidades del ídolo al que servía de ornamento, y a la circunstancia de que su brillo aumentaba o disminuía en potencia según la luna estuviera en cuarto creciente o menguante, recibió primitivamente el nombre con el cual aún hoy se le conoce en la India: La Piedra Lunar. Una superstición parecida predominó en la Grecia antigua y en Roma, aunque no vinculada como la de la India a un diamante consagrado al servicio de un dios, sino a una piedra semitransparente de una variedad inferior de gemas que se suponía era sensible a las influencias de la luna; la luna, también en

13 Oscar WILDE, *El Príncipe Feliz y otros cuentos*. Madrid, Gustavo Anaya S.A., 2002, pp. 13-25.

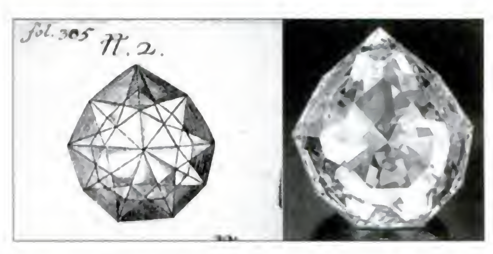


LÁMINA 2. *a) JEAN BAPTISTA TAVERNIER, dibujo del diamante Florentino, recogido en Les six voyages of Jean Baptiste Tavernier, publicado en Francia en 1676 y b) SCOTT SUCHER, réplica del diamante Florentino. Este Diamante perteneció al Duque de Borgoña, Carlos El Atrevido, al Gran Duque de Toscana y a Mª Teresa de Austria. En paradero desconocido desde 1921. http://famousdiamonds.tripop.com/florentinediamond.html*

este caso, dio su nombre a la piedra, que sigue siendo llamada así por los coleccionistas de nuestro tiempo...

... Impregnó el dios (Vishnú) con su aliento el divino diamante incrustado en la frente del ídolo... La deidad predijo un desastre seguro al presuntuoso mortal que posase sus manos en la gema sagrada y también a todos los de su casa y su sangre, que la heredaran después de él...

(...)

— ¡Mire Gabriel! — dijo, e hizo rutilar la gema ante mis ojos bajo un rayo de sol que penetraba a través de la ventana.

¡El Señor nos bendiga! ¡Era un diamante! ¡Y tan grande, casi tan grande, como un huevo de avefría! La luz que irradiaba era idéntica al resplandor que mana de la luna en el tiempo de la cosecha. Desde el instante en que posaba uno sus ojos en la piedra, sumergíase en una profundidad amarilla que absorbía su mirada hasta el punto de impedirle distinguir cualquier otra cosa. Parecía insondable; esa gema, que podía uno tener asida entre el índice y el pulgar, era tan abismal como el propio firmamento. Luego de oscurecer la habitación, la colocamos al sol y pudimos entonces observar cómo un terrible fulgor brotaba de las entrañas luminosas de la gema, invadiendo igual que un rayo lunar la oscuridad. No era extraño que Miss Raquel se hallase fascinada, que sus primas hubiesen chillado de esa manera. Fue tal la impresión que me produjo el diamante que yo también estallé en una «O» tan grande como las que nacieron en los labios de las dos mocetonas... ¡Carbón, Betteredge! ¡Solo es un mero pedazo de carbón, mi viejo amigo, después de todo!»[14] (lám. 2).

14 Wilkie COLLINS, *La piedra lunar*. Barcelona, Punto de lectura, 2004, Prólogo, La toma de Seringatapam (1799), II, pp. 16-17 y Segunda época, Pérdida del diamante (1848), IX, p. 112.

La otra piedra con poderes mágicos es una ópalo que aparece en *ANNE OF GEIERSTEIN*, y tanto debió influir en la mente de los lectores ingleses, que nadie quería joyas engastadas con esta piedra, hasta que la Reina Victoria I rompió con la superstición al regalárselas a sus hijas con motivo de sus bodas.

La magia de la gema aparece descrita así:

«*...In such moments, when her eyes sparkled, her cheeks reddened, and her whole frame became animated, it was pretended that the opal clasp amid her tresses, the ornament which she never laid aside, shot forth the little spark, or tongue of flame, which it always displayed, with an increased vivacity. In the same manner, if in the half— darkeness hall the conversation of Hermione became unusually animated, it was believed that the jewel became brilliant, and even displayed a twinkling and flashing gleam which seemed to be emitted by the gem itself, and not produced in the usual manner, by the reflection of some external light. Her maidens were also heard to surmise, that when their misterss was agitated by any hasty of brief resentmen (the only weakness of temper which she was sometimes observed to display), they could observe dark— red sparks flash from the mystic brooch, as if it sympathized with the wearer´s emotions. The woman who attender on her toilet farther reported that this gem was never removed but for a few minutes, when the Baroness´s hair was combed out; that she was unusually pensive and silent during the time it was laid aside, and particulalry apprehensive when any liquid was brought near it Even in the use of holy water in the door of the church, she was observed to omit the sign of the cross on the forehead, for fear, it was supposed, of the water touching the valued jewel...*

(...)

...He flirted on her beautiful forehead a drop or two of the moisture which remained on his own hand. The opal, on which one of these drops had lighted, shot out a brilliant spark like a failing star, and became the instant afterwards lightess and colorless as a common pebble, while the beautiful Baroness sunk on the floor of the chapel with a deep sigh of pain...

...O, be not rash! Try no experiment! I there in something mysteriuos about that opal talisman; be prudent, and let the matter pass be...

(...)

...There were few who inclined to stay, when upon opening the door of the chamber in which the Baroness had been deposited little more than two hours before, no traces of her could be discovered, unless that there was about a handful of light gray ashes, like such as might have been produced by burning fine paper, found one the bed where she had been laid...»[15].

---

15 Walter SCOTT, *Anne of Geierstein (The maiden of the mist)*, Capítulo XI. No se pueden numerar las páginas porque esta obra ha sido consultada en *Internet*. Además, ha sido imposible leer la novela en castellano ya que no hay traducciones, pues, al parecer, no se ha publicado nunca en España, por esta razón se ha optado por poner el texto en su lengua original. http://arthurwendower.com/arthurs/scott/annger10html

Para terminar este apartado de piedras faltan las referencias a las perlas que, al tener un origen orgánico, se han preferido dejar para el final.

Aunque en sus primeras páginas, *LA PERLA* (1947) de John Steinbeck (1902-1968), sea maravillosa, poco a poco se va convirtiendo en un objeto perverso y odioso como puede desprenderse de las siguientes citas:

«...Y allí estaba la gran perla, perfecta como la luna. Atrapaba la luz y la refinaba y la devolvía en una incandescencia de plata. Era tan grande como un huevo de gaviota. Era la perla más grande del mundo...

(...)

...Y la belleza de la perla, titilando y brillando, trémula, a la luz de la vela, le sedujo. Era tan hermosa, tan suave, y tenía su propia música... su música de invitación y encanto, su garantía de futuro, de comodidad, de seguridad. Su cálida claridad prometía remedio para la enfermedad y un muro ante la injuria...

...Kino, esa perla es maligna... arrojémosla de nuevo al mar, al que pertenece. Kino, ¡es maligna, es maligna!...

(...)

...Esta perla ha llegado a ser mi alma —dijo Kino—. Si me desprendo de ella, perderé mi alma...

(...)

...Y la perla era fea; era gris, como una excrecencia maligna. Y Kino oyó la música de la perla, distorsionada y loca...Y Kino revoleó el brazo y lanzó la perla con todas sus fuerzas. Kino y Juana la miraron partir, titilando y brillando sobre el sol poniente. Vieron la leve salpicadura en la distancia...»[16].

Y de perlas, grandes, gotas, son los pendientes que Griet, la joven criada de *LA JOVEN DE LA PERLA* (1999), se cuelga de sus orejas, para que Vermeer la pinte el retrato que le hará alcanzar la inmortalidad (lám. 3).

La bella narración de Tracy Chevalier (1962), llevada al cine con gran acierto, recrea en sus páginas los pendientes y toda la ceremonia que supuso ponérselos como sigue:

«...Cogí la aguja que había puesto a quemar y dejé que la punta pasara del rojo incandescente a un naranja pálido y finalmente al negro... En un único momento estiré el lóbulo y atravesé la carne con la aguja... Justo antes de desvanecerme pensé: siempre había deseado llevar perlas en las orejas...

...Me quedé paralizada. Tenía en la mano dos perlas del tamaño de dos avellanas, en forma de gota. Tenían un gris plateado, incluso a la luz natural, salvo en un punto que tenían una intensa luminosidad blanca. Ya había sentido el tacto de las perlas con anterioridad, cuando había subido el collar para la mujer de Van Ruijven y la había ayudado a ponérselo o lo había dejado sobre la mesa. Pero nunca las había tocado para ponérmelas yo misma...

16 John STEINBECK, *La perla*. Barcelona, Edhasa Pocket, 2005, Capítulo I, p. 47, III, pp. 85 y 118, V, p. 140, y VI, pp. 182-183.



LÁMINA 3. *VERMEER, Muchacha con turbante o de la perla, circa 1665. MauritsHuis Museum, La Haya.*

...Había agarrado un pendiente por el broche. Se reflejaba en aquel minúsculo panel de blanco refulgente toda la luz que entraba por la ventana.

— Aquí tienes, Griet —me alargó la perla...

...Se volvió al armario que tenía detrás de él, agarró uno de los pendientes y me lo pasó... —Quiero que me lo ponga usted— no se me habría ocurrido pensar que pudiera llegar a ser tan descarada... Se acercó a mi silla... Se agachó y tocó suavemente el lóbulo de mi oreja... Frotó el lóbulo inflamado entre el pulgar y el índice y luego lo estiró. Con la otra mano introdujo el pendiente en el agujero y lo empujó...

—Tienes que ponerte también el otro —declaró, tomando el segundo pendiente y extendiendo la mano para dármelo...

¿Por qué? — dije finalmente—. No se ve en el cuadro.

—Tienes que ponerte los dos. Es una farsa si no...

Luego posé toda la mañana y el pintó el pendiente que estaba a la vista...

(...)

...En la carta pedía que se te entregaran estos pendientes...

— No puedo aceptar sus pendientes, señora...

— Por qué no? Ya los cogiste antes. Y además, no eres tú quien tiene que decidirlo. Él lo decidió por ti, y por mí. Ahora son tuyos, así que tómalos.

Dudé y luego me acerqué a la mesa y los recogí. Eran suaves al tacto y estaban fríos, tal como los recordaba, y en su curva gris y blanca se reflejaba todo el mundo. Los tomé...Atravesé la habitación apretando los pendientes entre los dedos...

...Cuando regresé a la Plaza del Mercado, me paré en la estrella que ocupaba su centro a contemplar las perlas...»[17].

Estas perlas engarzadas en pendientes sirven de enlace con el apartado de las *joyas*, aunque sin abandonar las piedras preciosas que son las que les dan vida y protagonismo.

Los *anillos*, un simple aro de oro, o una sortija engastada con piedras, encuentran un amplio eco en la literatura, quizá sea por su significado de eternidad, o por su relación con el compromiso y la fidelidad. Un buen ejemplo se halla en *EL MERCADER DE VENECIA* (1596-1598) de William Shakespeare (1564-1616):

«Porcia: ...Y ahora, ahora este castillo, estos criados, esta persona que soy, son vuestros, señor. Os lo doy con este anillo. Si alguna vez os separáis de él, o lo perdéis, o lo dáis, que sea presagio de la ruina de vuestro amor, y para mí la legítima ocasión de quejarme de vos. Bassanio: ...Pero cuando esta sortija se separe de mi dedo, será que la vida me abandona. ¡Oh, entoces podréis decir decididamente: Bassanio ha muerto!

(...)

Porcia: ¿Qué anillo habéis dado, señor? No será, supongo el que habéis recibido de mí? Bassanio: Lo negaría si pudiera añadir una mentira a mi falta; pero veis que mi dedo no tiene anillo. No lo conservo...

Porcia: Si hubieseis conocido la virtud del anillo, o la mitad del valor de la que os dio el anillo. O hasta que punto vuestro honor estaba empeñado en guardar el anillo, no os habríais separado jamás del anillo. ¿Hay un hombre tan poco razonable, si os hubierais complacido en defender vuestro anillo con un tanto así de celo, que cometiera la indiscreción de exigir una cosa considerada por vos como sagrada?...»[18].

Aunque a veces su uso no sea todo lo favorable que se espera, como en este ejemplo al que se refiere Luis de Góngora (1561-1627) en el poema *DE UNA DAMA QUE, QUITÁNDOSE UNA SORTIJA, SE PICÓ CON UN ALFILER* (1620):

17 Tracy CHEVALIER, *La joven de la perla*. Madrid, Alfaguara S.A., 2001, *1666*, pp. 268, 273, 274, 277, 278 y *1676*, pp. 307 y 308.

18 William SHAKESPEARE, *El mercader de Venecia*. Madrid, Aguilar, 1981, Vol. I, Acto III, escena II, p. 1180 y Acto V, escena única, p. 1199.

«Prisión del nácar era articulado / De mi firmeza un emulo luciente, / Un diamante; ingeniosamente / En oro tambien el aprisionado: / Clori pues, que su dedo apremiado / De metal, aun precioso, no consiente / Gallarda un día, sobre impaciente / Le redimió del vínculo dorado. / Mas ai, que insïdioso laton breve / En los cristales de su bella mano / Sacrílego divina sangre beve. / Purpura illustró menos Indiano / Marfil, invïdiosa sobre nieve / Clabeles desojó la Aurora en vano»[19].

Otras veces su hallazgo sirve de pie para elaborar una serie de divertidos enredos, incluso convocar un concurso muy ingenioso para entrar en su posesión. Es el caso de *LOS TRES MARIDOS BURLADOS* (1621) de Tirso de Molina (1583?-1648):

«...¡Válgame Dios! ¿Qué será aquello que brilla tanto?» Miráronla las dos, y dijo la del cajero: «Ya podría ser una joya que se le hubiese perdido aquí a una de las muchas damas que se entretienen en esta huerta semejantes días», «Acudió solícita a examinar lo que era, la pintora, y sacó en la mano la sortija de un diamante hermoso, y tan fino, que a los reflejos del sol parece que se transformaba en él. Acodiciáronse las tres amigas al interés que prometía tan rico hallazgo; y alegando cada cual en su derecho, afirmaban que le pertenecía de justicia el anillo. La primera decía que habiéndolo sido en verle, tenía más acción que las demás a poseerle; la segunda afirmaba que adivinando ella lo que fue, no había razón de usurpárselo; y la tercera replicaba a todas que siendo ella quien le sacó del indecente lugar, hallando por experiencia lo que ellas se sospecharon en duda, merecía ser solamente señora de los que le costó más trabajo que a las demás...» Señoras, la piedra, por ser tan pequeña y consistir su valor en conservarse entera, no consentirá partirse. El venderla es lo más seguro... Y aprovechándose ellas de la ocasión, llamaron al conde y le propusieron el caso, pidiéndole la resolución del... poniéndole la sortija en las manos, para que la diese a quien juzgase merecerla... Fallo que cada cual de vosotras dentro del término de mes y medio haga una burla a su marido —como no toque en su honra—. Y a la que en ella se mostrase más ingeniosa, se le entregará el diamante, y más cincuenta escudos que ofrezco de mi parte...»[20].

En la inquietante novela ORLANDO (1928), Virginia Wolf (1882-1941) se sirve de una sortija y su piedra para crear una bella metáfora:

«Era un sepulcro siniestro —socavado bajo los profundos cimientos de la casa como si el fundador de la familia, que había venido de Francia con el Conquistador, hubiera querido enseñar que toda la pompa se funda sobre la corrupción: que debajo de la carne está el esqueleto, que los cantores y los bailarines de arriba serán los que descansan abajo, que el terciopelo carmesí se hace polvo, que la sortija (aquí Orlando, inclinando su linterna, recogía un círculo de oro al que faltaba una piedra

19 Luis de GÓNGORA Y ARGOTE, *De una dama que quitándose una sortija se pico con un alfiler*. Edición Facsímil, *Manuscrito Chacón* (1628), Tomo I, Poema IX. http://www.poesi.as/cuadrod/lg-chaconi-077.jpg

20 Tirso de MOLINA, *Cigarrales de Toledo*. Madrid, Espasa Calpe S.A., 1968, *Cigarral Quinto*, pp. 217-219.

que había rodado a un rincón) pierde el rubí y el ojo otrora tan brillante se apaga. «Nada queda de estos príncipes» repetía Orlando, con una disculpable exageración de su jerarquía, «sino una falange», y estrechaba una mano de esqueleto y movía las articulaciones de un lado a otro. «¿De quién era esta mano?», se preguntaba, «¿La derecha o la izquierda? ¿La mano de una mujer o de un hombre, de la vejez o de la juventud?...»[21].

Y de brillantes rodeando un zafiro es la sortija que Milady regala a D'Artagnan en *LOS TRES MOSQUETEROS* (1844) de Alejandro Dumas (1802-1870):

«La mirada de Athos se posaba insistentemente en la mano de D'Artagnan mientras conversaban, observando con gran atención el zafiro rodeado de brillantes que había sustituido al anillo de la reina en los dedos del joven gascón.

—¿Os gusta esta sortija? —le preguntó D'Artagnan, muy orgulloso de poder impresionar a sus amigos con un regalo tan deslumbrante.

— Sí, desde luego —contestó Athos—. Hasta me está recordando una joya familiar.

— Es muy bonita, ¿verdad?

— ¡Magnífica! Jamás hubiera creído que pudieran existir dos zafiros tan semejantes, con tan bellas aguas. ¿La habéis cambiado tal vez por vuestro diamante?

— No, de ningún modo. Es un regalo de mi bella inglesa, o, mejor dicho, de mi bella francesa; pues, aunque no he llegado a preguntárselo directamente, estoy convencido de que nació en nuestro país.

—¿Cómo?¿Decís que habéis recibido esa sortija de manos de milady? —exclamó Athos, sin poder ocultar en su voz una incontenible alteración.

— Exactamente. Ella misma me la entregó esta madrugada

— Os ruego que me la dejéis ver un instante, amigo mío.

—¡Claro! Aquí la tenéis —dijo D'Artagnan, entregándosela en el acto.

Athos la examinó minuciosamente, palideciendo cada vez más. Probó después a colocarla en el dedo anular de la mano derecha y la joya encajó en él como si fuera hecha a medida. Una sombra de cólera vengativa alteró entonces la siempre tan serena frente del mosquetero.

—¡Resulta imposible que pueda tratarse de la misma joya! —comentó— ¿Cómo iba a llegar aquel anillo a poder de milady Clarick? Y, sin embargo, repito, se da poquísimas veces la repetición de dos piedras tan sorprendentemente iguales...»[22].

Mas hay sortijas distintas, embrujadas, como *LA SORTIJA DEL OLVIDO* (1619) de Lope de Vega (1562-1635):

«Ardriano: Que has de menester? Ardenio: Solame(n)te / un anillo del Rey. Adriano: Pides / un imposible. Ardenio: Si mides / con lo que quieres que intente

21 Virginia WOLF, *Orlando*. Madrid, Ed. Diario El País, 2002, pp. 64-65. Esta novela cuenta con numerosas referencias de joyas.

22 Alejandro DUMAS, *Los Tres Mosqueteros*. Barcelona, Ediciones B, S.A., 1994, Capítulo 34, *Donde se trata de los equipos de Aramis y Porthos*, pp. 379-380.

/ Lo que te pido es muy poco / Adriano: Como le podrè tomar, / porque pedírsele es dar / en pensamientos de loco, / El Rey estima un diamante, / que trae siempre consigo. / Ardenio: Buen remedio. Adriano: dile. Ardenio: digo, / hazer otro semejante, / de aquella misma labor, / y con aquel propio esmalte, / que en ninguna cosa falte. / Adrian: Y después? Ardenio: Oye un primor, / Pondré yo en ella virtud / de este encanto que he de hazer, / sin que se pueda entender, / ni ofedelle la salud. / Guardado le llavàs, / y quando el Rey se levante, / y se lave, aquel diamante, / al descuydo tomaras: / Y en aviendose lavado / pondrás en la salva aquel, / donde el veneno cruel / estará oculto y guardado. / Que siendo muy parecido / en el dedo le pondra, / y en el punto quedará / sin discurso, y sin sentido».

(...)

«Lirano: Esta es Lisarda. Menandro: O Lisarda, / a que buen tiempo has venido, / quieres saber de mi olvido / la ocasión; pues oye, aguarda, / en esta sortija está. Lisarda: quien te lo ha dicho? Menardo: Lirano, / y que Arminda y Adriano / me quitan el Reyno ya. / Lisarda: Tu hermana? Menardo: Si que amor que le tiene he sospechado. / Lisarda: Que este anillo era encantado? / Lirano: No provaremos señor/ A quitar este diamante. / Lisarda: Con este punçon podréis, / quiça el veneno hallareys, / o otra cosa semejante. / Menardo: Salto la piedra. / Lisarda: Que avia? / Menardo: Un papelillo está aquí. / Lisarda: Muestra a ver, son letras. Menardo: Sí, / mas no de la lengua mia, / Caracteres son extraños. / Lisarda: Sacar el papel podrías / seguro, de que jamas / sin el te ofendan sus daños. / Y poniendote en la mano / el anillo, es buen acuerdo / finfirte loco. Menardo: Es muy cuerdo / pensamiento, ve Lirano. / Y a los dos juntos me llama / que ya caygo en lo que intentas, / vengar quiero las afrentas / de mi vida y de mi fama.»

(...)

«Menardo: El caso es este, advertildo / Un Rey tenia una hermana, / y un vasallo fementido, / quisieronse bien los dos, / y porque casarla quiso / el Rey con un estrangero, / con diabólico artifico / le pretendieron quitar / su corona, y ceptro antiguo. / De mas de quinientos años / conquistado, y poseído / pusieron en un diamante / unos caracteres Indios. / Finalmente unos encantos / con que poner en olvido / su memoria; de manera, / que en el discurso era un niño. / Sin tenerle en sus acciones, / preguntò, Reyes, que estilo / se tendrá de castigarlos, / que ese ha de ser su castigo?...»[23].

Y hay anillos que vuelven invisibles a sus propietarios, como es el caso de *EL ANILLO DE CIGES* cuya historia se encuentra en *LOS DIÁLOGOS* de Platón (428/7-348/9 a de C.), en el II Libro de *LA REPÚBLICA* (385-371 a C.):

«...Giges era un pastor que servía al entonces rey de Lidia. Un día sobrevino una gran tormenta y un terremoto que rasgó la tierra y produjo un abismo en el

23 Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *La sortija del olvido*. Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1619, Edición Facsímil, Acto Primero, Folio 28 R/V y Acto Tercero, folio 45 R y 46 R, www.cervantesvirtual.com

lugar en que Giges llevaba el ganado a pastorear. Asombrado al ver esto, descendió al abismo y halló, entre otras maravillas que narran los mitos, un caballo de bronce hueco y con ventanillas, a través de las cuales divisó dentro un cadáver del tamaño más grande que el de un hombre, según parecía, y no tenía nada excepto un anillo de oro en la mano. Giges le quitó el anillo y salió del abismo: Ahora bien, los pastores hacían su reunión habitual para dar al rey el informe mensual concerniente a la hacienda, cuando llegó Giges llevando el anillo. Tras sentarse entre los demás, casualmente volvió el engaste del anillo hacia el interior de su mano. Al suceder esto se tornó invisible para los que estaban sentados allí, quienes se pusieron a hablar de él como si se hubiera ido. Giges se asombró, y luego, examinando el anillo, dio vuelta al engaste hacia fuera y tornó a hacerse visible. Al advertirlo, experimentó con el anillo para ver si tenía tal propiedad, y comprobó que así era: cuando giraba el engaste hacia adentro, su dueño se hacía invisible, y cuando lo giraba hacia fuera, se hacía visible. En cuanto se hubo cerciorado de ello, maquinó el modo de formar parte de los fueron a la residencia del rey como informantes; y una vez allí sedujo a la reina, y con ayuda de ella mató al rey y se apoderó del gobierno...»[24].

Otros anillos que hacen invisibles a sus portadores vuelven a localizarse en *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS* (1954) de Tolkien (1892-1973). A lo largo de sus numerosas páginas son muchas las alusiones a éstos, veinte, que habían sido distribuidos según el autor explica en estos versos:

«Tres Anillos para los Reyes Elfos bajo el cielo, / Siete para los Señores Enanos en casas de piedra. / Nueve para los Hombres Mortales condenados a morir, / Uno para el Señor Oscuro, sobre el trono oscuro / En la Tierra de Mordor donde se extienden las Sombras. / Un Anillo para gobernarles a todos. Un Anillo para encontrarlos, / Un Anillo para atraerlos a todos y atarlos a las tinieblas / En la Tierra de Mordor donde se extienden las Sombras».

Todos ellos tenían poderes mágicos: los anillos de los Elfos, *Narya, Nenya y Vilya*, evitaban el deterioro y preservaban la belleza, los restantes conferían la invisibilidad, pero el más importantes de todos era el Único, que despertaba el terrible deseo de poseerlo y no separarse de él, por el máximo poder que proporcionaba sobre los otros.

«...Los Nueve, los Siete y los Tres —nos dijo— tienen todos una gema propia. No el Único. Es redondo y sin adornos, como si fuese de menor importancia, pero el hacedor del anillo le grabó unas marcas que quizás las gentes versadas aún podrían ver y leer... En este mismo anillo que habéis visto ante vosotros, redondo y sin adornos, las letras a las que se refiere Ilsidur pueden todavía leerse, si uno se atreve a poner un rato al fuego esta cosa de oro: Así lo hice y esto he leído:

«Ash nazg durbatulûlt, ash nazg gimbatul, ash nazg / Thrakatulût agh burzum-ishi-krimpatul

---

24 PLATÓN, *Diálogos: La República*, Madrid, Editorial Gredos S.A., 2000, Libro II, pp. 108-109.

(Un anillo para gobernarlos a todos, un Anillo para encontrarlos, un Anillo para atraerlos a todos y atarlos a las Tinieblas)»[25].

Hay también otras joyas mágicas, como *EL BRAZALETE* (1970) de Manuel Mujica Lainez (1910-1984):

«...Entonces, cuando su fascinación hecha de maduros y pulidos rasgos sutiles, de palidez y de gracia melancólica, había operado, y aquellos que vacilaban entre llamarla Madame o Majesté descendían a la calzada para que ella continuase holgadamente su paseo, los curiosos buscaban en su atavío lo que contribuyó a su fama tanto como su nombre y su hermosura: el brazalete. Y si la señora se detenía frente a una de las cajas de libreros de los malecones, no a hojear volúmenes o estampas, sino a observarlos de lejos, a través del impertinente alzado, su manga izquierda se corría apenas y dejaba reverberar el chisporroteo de la alhaja que no se quitaba nunca...

(...)

...De cualquier modo la consigno aquí, a fin de que el lector mida hasta dónde alcanzó el poder atractivo de una obra de arte que sumaba a la obvia rareza de su lujo la soberbia de una tradición sin cesar recreada. Para unos, el camafeo central había pertenecido a Lollia Paulina, mujer fugaz del Cesar Calígula, asesinada después. Uno de los rubíes había sido, según otros, de Carlomagno, y las dos esmeraldas ornaron el brazo de Eufrosina, hija del desventurado emperador de Bizancio a quien su madre mandó cegar. Luego —esto quizá sea más fidedigno—, al brazalete lo habrían usado tres reinas de la estirpe de quien ahora lo llevaba: la Reina loca de España, madre de Carlos V; la Reina de Escocia y de Francia que murió en el cadalso, en Inglaterra, y la Reina de Francia guillotinada en París...

(...)

...Es singular que a nadie se le ocurriese robarlo, antes de la noche que ahora narraré. Acaso la superstición lo protegiese... La señora descansaba en su lecho... El ladrón la contempló durante varios segundos... sus dedos rozaron la alhaja... Entonces percibió cierta resistencia en el pesado brazalete. Lo levantó y notó, con terror y pasmo, que se movía, que lo que tenía entre las falanges más hacía pensar en un crustáceo, en un costroso, articulado cangrejo multicolor, que en una sucesión de eslabones y piedras, porque la pulsera le cercó, le apretó la palma y le hincó en su centro unos clavos o espinas o garfios o dientes agudos que le hicieron brotar sangre...»[26].

Y hay joyas que aunque carecen de poderes sobrenaturales, transportan al éxtasis a las mujeres que se las ponen, es el caso de *EL ADEREZO DE ESMERALDAS* (1862) de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870):

---

25 J.R.R. TOLKIEN, *El Señor de los anillos*. Madrid, Ediciones Minotauro, 2001, Vol. I, *La comunidad del anillo*, p. 7 y Vol. II, *El Concilio de Elrond*, p. 340 y 343.

26 Manuel MUJICA LAINEZ, *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara, 2001, Vol. II, *El brazalete*, pp. 235, 237, 239 y 240.

«...No se cuanto tiempo haría que estaba allí regalándole con la imaginación a todas las mujeres guapas que conozco; a ésta, un collar de perlas, a aquélla, una cruz de brillantes; a la otra, unos pendientes de amatista y oro. Dudaba en aquel punto a quién ofrecería, que lo mereciese, un magnífico aderezo de esmeraldas, tan rico como elegante, que entre todas las otras joyas llamaba la atención por la hermosura y claridad de sus piedras, cuando oí a mi lado una voz suave y dulcísima exclamar con un acento que no pudo por menos que arrancarme de mis imaginaciones. —¡Qué hermosas esmeraldas! Volví la cabeza en la dirección en que había oído resonar aquella voz de mujer, porque sólo así podía tener un eco semejante, y encontré en efecto que lo era, y de una mujer hermosísima... «¡Qué hermosas esmeraldas!», había dicho. En efecto, las esmeraldas eran bellísimas; aquel collar rodeado a su garganta de nieve hubiera parecido una guirnalda de tempranas hojas de almendro salpicadas de rocío; aquel alfiler sobre su seno, una flor de loto cuando se mece sobre su movible onda coronada de espuma. ¡Qué hermosas esmeraldas! ¿Las deseará acaso?... Desde el momento que penetré en el misterio de su existencia, por una de esas extravagancias de mi carácter, todas mis aspiraciones se redujeron a una sola: poseer aquel aderezo maravilloso y regalárselo de una manera que no lo pudiese rechazar, de un modo que no supiese ni aun de qué mano podría venir... Compré las joyas y las llevé a mi casa. No puedes figurarte nada más hermoso que aquel aderezo. No extraño que las mujeres suspiren alguna vez al pasar delante de esas tiendas que ofrecen a sus ojos tan brillantes tentaciones. No extraño que Mefistófeles escogiese un collar de piedras preciosas como el objeto más a propósito para seducir a Margarita. Yo, con ser hombre y todo, hubiera querido por un instante vivir en Oriente y ser uno de aquellos fabulosos monarcas que se ciñen las sienes con un círculo de oro y pedrería para poder adornarme con aquellas magníficas hojas de esmeraldas con flores brillantes... Al cabo de unos días, y merced al dinero que me quedó, conseguí que una de sus doncellas me prometiese colocarlo en su guardajoyas sin ser vista... Una noche de baile me situé a la puerta de palacio... apareció radiante de hermosura, se elevó un murmullo de admiración de entre la apiñada muchedumbre. Las mujeres la miraban con envidia; los hombres con deseos. A mí se me escapó un grito sordo e involuntario. Llevaba el aderezo de esmeraldas...»[27].

Guy de Maupassant (1850-1893), en EL COLLAR (1884), narra una historia en la que vuelve a hacerse presente el mismo sentimiento femenino ante las joyas:

«...El ministro de Instrucción Pública y señora ruegan al señor y la señora Loisel les hagan el honor de pasar la velada del lunes 18 de enero en el Hotel del Ministerio»... —¿Qué quieres que me ponga para ir allá?... —Me disgusta no tener ni una alhaja, ni una sola joya que ponerme... Anda a ver a tu compañera de colegio, la señora Forestier, y ruégale que te preste unas alhajas... La señora Forestier fue a un armario de espejo, cogió un cofrecillo, lo sacó, lo abrió y dijo a la señora Loisel:

---

27 Gustavo Adolfo BÉCQUER, *El aderezo de esmeraldas*. El Contemporáneo, 23 de marzo de 1862, http://es.wikisource.org/wiki/El_aderezo_de_esmeraldas



LÁMINA 4. *Collar en oro blanco con diamantes en talla brillante y pera. 2005, Joyería Agruña, Madrid.*

— Escoge, querida. Primero vio brazaletes; luego un collar de perlas; luego una cruz veneciana de oro, y pedrería primorosamente construida. Se probaba aquellas joyas ante el espejo, vacilando, no pudiendo decidirse a abandonarlas, a devolverlas. Preguntaba sin cesar: — ¿No tienes ninguna otra?... De repente descubrió, en una caja de raso negro, un soberbio collar de brillantes, y su corazón empezó a latir de un modo inmoderado. Sus manos temblaron al tomarlo. Se lo puso al cuello, y permaneció en éxtasis contemplando su imagen...»[28] (lám. 4).

Y para finalizar, dos broches, engarzados con un granate y una esmeralda respectivamente, que aparecen en *MALENA ES UN NOMBRE DE TANGO* (1994) de Almudena Grandes (1960):

«...Allí, entre otras joyas más modernas, resplandecían sobre una almohadilla de terciopelo dos enormes broches que yo conocía muy bien.

28 Guy MAUPASSANT, *El collar*. Le Galois, 17 de febrero de 1884. http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/maupassa/collar.htm

— Esto es todo lo que queda de las joyas de Rodrigo. Las demás las fue enviando a la Corte, poco a poco. Regalos para la reina, esperaba obtener a cambio un título de nobleza.

— ¿Se lo dieron?

— No.

— Claro. ¿Por qué se lo iban a dar si no era más que un tendero?

No fue por eso —reía—, sino porque al rey le fastidiaba ennoblecer a sus acreedores... Pero Rodrigo se quedó con las dos piezas más valiosas. Esta —puso los dedos sobre un pedrusco rojo, enorme, como un huevo de grande, que estaba engarzado en un simple cerco de oro— es un granate, y aquélla —señaló entonces un guijarro verde, ligeramente más plano y pequeño— es una esmeralda. Tiene nombre. Se llama Reina, como tu madre y tu hermana. Permaneció mudo unos instantes, acariciando siempre la piedra roja, que imaginé más cara por su tamaño, pero en el último momento, escogió la piedra verde, la desprendió del terciopelo y me la puso en la mano, que encerró después entre las suyas.

— Toma, es para ti, pero ten mucho cuidado con ella, Malena, vale muchísimo dinero, más del que te puedas llegar a imaginar...»[29].

Pero hay más, muchas más, obras de los autores ya citados y de otros nuevos: *Los tres diamantes* de Lope De Vega, *La Princesa de los camafeos* y *El escarabajo* de Mujica Lainez, *Las Soledades* de Góngora, *Una guitarra de diamantes* de Capote, *La comedia de las equivocaciones*, *Hamlet*... de Shakespeare, *Ítaca* de Kostandinos Kavafis, *La esmeralda del amor* de Francisco Rojas Zorrilla, *Lágrimas de Karseb* de Julio Murillo Llerda, *El talismán* de Bárbara Wood, *La muerte visita al dentista* y *El hombre del traje color castaño* de Ágata Christie, *Grandes esperanzas* de Charles Dickens, *Harry Potter y el misterio del príncipe* de J. K. Rowling, *El robo de la perla* de Lola Gándara, *El anillo* de Jorge Molist, *La joven de azul jacinto* de Susan Vreeland...

¿Conclusiones? Todas: El conocimiento universal de las joyas; su uso, tan viejo como el propio hombre, la seducción que ejercen en hombres y mujeres de todas las épocas y estamentos o clases sociales, la creencia en sus poderes sobrenaturales, la ambición por poseerlas, el poder que confieren a sus propietarios, los sentimientos que las acompañan...

Será una metáfora de *SOLDADOS DE SALAMINA* (2001) de Javier Cercas (1962), la que, ante la falta de espacio, ponga punto final a esta breve aproximación a unas joyas tan especiales: Al referirse a ciertos textos literarios[30], dice que son «*...joyas de una orfebrería verbal extremadamente refinada...*»[31] y, extrapolándola, no hay una frase más adecuada para definir cómo escriben sobre las *piedras preciosas* y las *joyas* todos los autores citados y otros muchos que están todavía por descubrir.

29 Almudena GRANDES, *Malena es un nombre de tango*. Barcelona, Tusquets Editores SA, 1994, pp. 43-44.

30 Los artículos publicados por Sánchez Maza en ABC.

31 Javier CERCAS, *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A., p. 137.

Las mazas de la Junta General del Principado de Asturias. Obras civiles de *Talleres de Arte* (1925)

YAYOI KAWAMURA
Universidad de Oviedo

En la Junta General del Principado de Asturias se conservan, entre sus tesoros artísticos, dos juegos de mazas de plata, cada uno compuesto de dos piezas casi idénticas. Son muestras de excelente calidad, sobre todo una de las parejas. En las últimas décadas, por no haber ocasiones de uso, su presencia estaba bastante ignorada y olvidada sin recibir la debida atención que se merecen. El interés en restaurar y conservar los diversos componentes integrantes del antiguo Palacio de la Diputación Provincial que actualmente muestra la Junta General ha contribuido para, valga la expresión, rescatar del olvido estas singulares piezas, siendo el presente estudio una clara muestra de ello.

La primera de las dos parejas de mazas presenta, ya a primera vista, una presencia que nos llama la atención. Son piezas de plata sobredorada con figuras muy elaboradas, incluyendo piezas de marfil, cuyo peso es considerable. Por su estilo historicista, la fecha de su elaboración se situaría en la década de los 20 del siglo XX. Nuestro estudio precisa que las mazas fueron encargadas en 1925. En cuanto al artífice fabricante, el examen de las marcas halladas en las mismas nos revela la autoría de *Talleres de Arte*, entidad dirigida por el asturiano Félix Granda Buylla y establecida en Madrid. Respecto a la segunda pareja, de plata en su color y más sencilla, también fue elaborada por el mismo artífice asturiano en el mismo momento, como exponemos a continuación.

FÉLIX GRANDA BUYLLA Y *TALLERES DE ARTE*

Félix Granda Buylla (1868-1954) desde su juventud llevaba consigo la vocación sacerdotal y la artística, y, efectivamente, toda su vida fue una fusión de ambas. Tras ser ordenado sacerdote en 1891, casi todo el resto de su vida trascurrió en Madrid, en principio completando su formación artística, y más tarde desarrollando sus actividades artísticas estrechamente vinculadas a la Iglesia. Desde la primera década del siglo XX, se centró en la producción de obras orfebrerísticas principalmente, y también de otros géneros, dentro del ámbito del arte sacro. Disfrutaba de una autorización eclesiástica para estar exento de los cargos pastorales y poder dedicarse a la actividad artística en el ámbito religioso. En ese sentido las piezas que vamos a analizar, mazas civiles, constituyen una excepción. Las actividades del artista evolucionaron hacia una gran envergadura empresarial a partir de 1913, el año en que, con la participación financiera de otras personas, su taller se convirtió en la sociedad mercantil *Talleres de Arte*, cuya sede se situaba en el *Hotel de las rosas*, en el Paseo Izquierdo del Hipódromo, Madrid[1]. Sin duda la década de 1910 fue los años de la confirmación, incrementándose los encargos de importancia del mundo eclesiástico, cuyo colofón marcaría el conjunto de obras realizadas para el Santuario de Covadonga con motivo de su duodécimo centenario: dos coronas, una para la Virgen y la otra para el Niño, y un tríptico (1917-18)[2].

En la siguiente década, en la que situamos las muestras de nuestro interés, el artista creó varias obras para Asturias; lámpara votiva de la iglesia parroquial de Pravia (1924), urna de San Pelayo del monasterio del mismo nombre en Oviedo (1926), retablo de Nuestra Señora de Covadonga del templo parroquial de San Juan el Real de Oviedo (c. 1927), etc.[3]. El auge de las demandas de los objetos religiosos se explica por el impulso renovador de la Iglesia en el decoro litúrgico en aquellos años, el cual fue respondido por nuestro artista con un estilo historicista, principalmente neogótico.

Las numerosas obras producidas antes de la Guerra Civil española convirtieron el taller de Félix Granda en uno de los más conocidos en España y en el mundo hispano. Tras el parón que le supuso el período bélico, *Talleres de Arte* recuperó su prestigiosa situación en la década de los 40, y contribuyó a la recuperación de los

1 F. GRANDA, *Talleres de Arte. Hotel de las rosas.* Madrid, 1911. G. DÍAZ QUIRÓS, «Talleres de Arte» en VV. AA., *Covadonga. Iconografía de su devoción.* Covadonga, 2001, pp. 396-409, fichas de catálogo nº. 232 y 233. IDEM., «Notas acerca de los estudios de la plata en el siglo XX. Una aportación: 'Talleres del Arte'» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Murcia, 2003, pp. 169-189.

2 G. DÍAZ QUIRÓS, «Talleres de Arte» ob. cit. IDEM., *Aproximación a la orfebrería de Covadonga: las obras de «Talleres Arte» para el Santuario.* RIDEA, Oviedo, 2001; conferencia pronunciada en el RIDEA.

3 Y. KAWAMURA, «Contribución al conocimiento de las obras de Talleres de Arte» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002.* Murcia, 2002, pp. 195-211. G. DÍAZ QUIRÓS, «Talleres de Arte», ob. cit.

objetos litúrgicos profanados y desaparecidos durante la guerra, confirmándose su autoridad en el arte sacro hasta 1954, fecha de la muerte de Félix Granda[4].

DECORO DE LA REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL DE LA DIPUTACIÓN

Nos centramos en las mazas de la Junta General del Principado. El encargo de las mazas procesionales que analizamos aquí está estrechamente vinculado al proceso de la construcción del Palacio de la Diputación Provincial y la adecuación de su interior. La idea de construir un nuevo edificio como sede de la diputación provincial se inició en 1891, y a partir de 1900 se concretó en el proyecto de Nicolás García Rivero. El edificio ya estaba habitable en 1910, fecha de la entrega provisional, sin embargo, no se terminó de modo definitivo hasta 1916[5]. En esta última fase el esfuerzo se centró en otorgar mayor nobleza en el interior que lo previsto inicialmente. Este interés en la decoración arquitectónica del interior se enlazó, a continuación, con la adecuación mobiliaria del mismo, sobre todo, de la sala más protocolaria, el salón de recepciones, situado en la planta primera encima de la entrada principal. En 1917 hubo un presupuesto de 2.000 pesetas para el capítulo del mobiliario y decoración del salón de recepciones del Palacio Provincial, y la misma cantidad en el mismo concepto se repitió en 1919[6]. Unos años después, en 1922 se incrementó el presupuesto para la adecuación de dicho salón: 20.000 pesetas para el mobiliario y decoración. Aparte, en el libro de las actas de la diputación de dicho año figura el siguiente texto: «El de 5 de mayo de 1922, adjudicado a los Srs. B. Piquero y Compañía de Gijón el suministro de muebles con destino al salón de recepciones del Palacio Provincial por la cantidad de 24.100 pesetas»; «el de 14 de junio, adjudicado a los Srs. Piquero y Compañía el suministro del tapiz-alfombra para el salón de recepciones mencionado en la cantidad de 6.550 pesetas y a los Srs. J. B.. y J. del Río, de Oviedo, el suministro de cortinas para igual salón por 10.500 y los *portiers* y cortinones por 5.450 pesetas». Está claro que la Diputación Provincial tenía un decidido interés en esas fechas en adecuar el salón de recepciones, lugar emblemático y de representación institucional en que contaba con la presencia de los invitados más prestigiosos. Era, sin duda, una manera de expresar la importancia de la institución cara al exterior, dándose respeto al decoro y ceremonial que debían acompañar los actos.

Tres años después, cuando se debatió el presupuesto anual, se designó en el capítulo de la Representación Provincial lo siguiente: «En el capítulo 2º [Represen-

4 El taller no dejó sus actividades tras la muerte del fundador, y actualmente, vinculado con el *Opus Dei,* sigue trabajando en el campo del arte sacro.

5 V. de la MADRID ÁLVAREZ, «La construcción del edificio» en VV. AA., *La Junta General del Principado de Asturias.* Oviedo, 2001, pp. 79-135.

6 A. H. A., Fondo de la Diputación y la Junta General del Principado de Asturias, Diputación Provincial (folletos y libros), caja 1: presupuestos, nº. 8, p. 40; nº. 10, p. 27.

tación] ... se establece una nueva de 25.000 pesetas para adquisición de indumentaria e insignias para la representación decorosa de la Corporación en actos oficiales»[7]. En el libro del presupuesto 1925-26 también se refleja esta partida presupuestaria: «Para los que ocasione la adquisición de la indumentaria del personal subalterno, e insignias necesarias para la representación decorosa de la Corporación en actos oficiales»[8]. Esa dotación fue solamente para ese año, ya que en el presupuesto del año siguiente expresamente se dice lo siguiente: «En el capítulo II, en el artículo 1º, se baja la partida de 25.000 pesetas figurada para adquisición de indumentaria e insignias». Este capítulo abierto en 1925, con toda seguridad, correspondió a la adquisición de las mazas de plata en cuestión y los vestidos para los maceros.

La lectura del inventario de los bienes realizado en 1930 y su comparación con el anterior, fechado en 1920, nos revela más datos. En el de 1930[9], en el Salón de Actos y Recepciones, estaban catalogados una serie de muebles, que podrían corresponder a aquellos que suministró la casa Piquero de Gijón en 1922. Habla de «cuatro sofás y ocho sillones de madera de nogal barnizados de color obscuro con aplicaciones de metal dorado» y «alfombra de 6 x 9 aproximadamente con el escudo de [la] provincia en el centro de ella y a su alrededor a manera de [...] los escudos de los partidos judiciales de la Provincia». Esta última, sin duda, corresponde al tapiz-alfombra adquirido en 1922. Y al final del mismo inventario, figura la descripción siguiente: «En la caja de caudales de la Diputación se encuentra[n] depositadas 4 mazas, dos de ellas talladas en marfil y oro, y las otras dos de plata». Alude claramente a las mazas que ahora analizamos. El inventario de 1920[10] no describe esas piezas, por lo que los datos corroboran la fecha de su adquisición en 1925, como arriba señalamos. Además, en el armario de la planta superior se inventariaron «dos dalmáticas de terciopelo rojo con el escudo de la Provincia, más dos gorros con pluma azul». Lógicamente estos eran la indumentaria de los maceros que se adquirió a su vez con aquella partida de 25.000 pesetas[11]. En resumen, podemos decir que el encargo de

---

7 A. H. A., Fondo de la Diputación Provincial, sig. 240, f. v. Actas de la sesión del 26 de junio de 1925.

8 A. H. A., Fondo de la Diputación y la Junta General del Principado de Asturias, Diputación Provincial (folletos y libros), caja 1, libro 16, p. 31 (presupuesto 1925-26).

9 A. H. A., Fondo de la Diputación Provincial, doc. nº. 1725, ff. 7-16. «Inventarios de los efectos, muebles y demás enseres que contiene el Palacio de la Excma. Diputación Provincial de Asturias. Año 1930».

10 A. H. A., Fondo de la Diputación Provincial, doc. nº. 1725, ff. 23-44. «Inventarios de los efectos, muebles y demás enseres que contiene el Palacio de la Excma. Diputación Provincial de Asturias», fechado el 19-X-1920.

11 Se conserva aún los dos vestidos de macero mencionados en el inventario. El vestido está hecho de terciopelo de algodón de color rojo carmesí. Consta de dos piezas; una en forma de roquete que se lleva debajo y el otro en forma de dalmática que se viste encima. En la parte delantera está ricamente bordado un gran escudo de Asturias. Sobre el fondo azul se reproduce la Cruz de la Victoria sin A ni Ω con la inscripción «HOC SIGNO» «TUETUR PIUS» «HOC SIGNO» y «VINCITUR INIMICUS». Quiero añadir aquí una reflexión sobre el modelo del escudo de Asturias. En los escudos que figuran en distintos lugares del antiguo Palacio de la Diputación, encontramos dos versiones. La

las mazas supuso el broche de oro de todo el proceso de la acomodación del palacio de la Diputación en cuanto al carácter protocolario representativo[12].

Una vez aclarados el motivo y la fecha de la adquisición de las mazas, tratamos sobre la designación de Félix Granda para llevar a cabo la obra. La autoría se confirma inequívocamente por las marcas que llevan las piezas, e incluso una de las parejas de mazas aún se conserva en la caja original, en la que figuran el nombre *Talleres de Arte S. A.* y su domicilio Hipódromo, Madrid. Aparte de ser un artista reconocido en la platería, ser asturiano Félix Granda, sin duda, pesó de modo decisivo a su favor; pero tampoco nos olvidemos de su reciente intervención en los tesoros de Covadonga en el duodécimo centenario del Santuario, para cuyo acontecimiento la Diputación Provincial estaba muy comprometida con el proyecto de construir una estatua, casa de peregrinos y funicular[13]. Es de suponer que la Diputación compartía con el cabildo del Santuario la apreciación hacia los trabajos de Granda en aquella ocasión. Siendo un artista de prestigio con estrechos vínculos con Asturias, el encargo se designaría de manera natural a este sacerdote. Sin embargo, nos surge una cuestión. Las mazas no son piezas consideradas como pertenecientes al arte sacro, y además el destino de las mismas era una institución civil, y no religiosa. Son factores que sitúan estas obras en un contexto excepcional dentro de su producción artística. Probablemente las mazas, de similar función y forma que los cetros del ámbito religioso, portadas por los hombres vestidos, como indica el texto del inventario, de «dalmáticas», por estar en la frontera entre

Cruz de la Victoria puede estar timbrada por la corona Real, o por la del Príncipe, es decir de ocho o de cuatro diademas. El escudo que sujeta el león situado en la escalera monumental lleva la corona Real, sin embargo, en la clave de uno de los arcos que se hallan encima de la escalera se aprecia el escudo con la corona del Príncipe. El gran escudo que preside el antiguo salón de sesiones tiene como timbre la corona Real, y el escudo que aparece en una de las vidrieras sustenta la corona del Príncipe. El escudo monumental que campa en la fachada del Palacio, obra de Víctor Hevia, en su boceto en escayola, llevaba la corona Real, la cual, en un momento dado, fue sustituida por la del Príncipe (J. BARÓN THAIDIGSMANN y P. HEVIA OJANGUREN, «La colección artística» en VV. AA., *La Junta General del Principado de Asturias.* Oviedo, 2001, p. 147, nota 1). Todo ello nos indica la dualidad del modelo del escudo de Asturias en cuanto al timbre. Parece que la modalidad de timbrar el escudo de Asturias con la corona Real, fue remplazada por la de la corona del Príncipe, y en 1925, fecha de estas mazas, eso debió de ser ya la norma.

12 No conocemos ninguna imagen fotográfica que inmortalice el uso de las mazas antes de la Guerra Civil. Las noticias escritas y fotografiadas más antiguas del uso de estos elementos de boato corresponden a la ceremonia de la consagración de la Cámara Santa restaurada en septiembre de 1944 con la asistencia del jefe del estado. En aquella gran celebración religiosa en la catedral y la posterior procesión por calles de Oviedo con las reliquias de la Cámara Santa, participaron todos los poderes de la sociedad: eclesiástico, político, militar y judicial. El texto que describe los representantes de la Diputación Provincial dice: «la de Oviedo, con su presidente Ignacio Chacón, lleva maceros, estandarte y pendones ...», y se conserva una fotografía de la procesión en la que se aprecian los maceros con las mazas a sus hombros (J. CUESTA, *Crónica del Milenario de la Cámara Santa.* Oviedo, 1947, pp. 48-49).

13 A. H. A., Fondos de Diputación Provincial, sig. 238, ff. 132-133, 140-147, 186, 191, 208-209. Actas de los meses de mayo, junio, julio y agosto de 1918.

la platería religiosa y la civil, se fabricaron como «cetros civiles» en el «taller del cura», así popularmente conocido.

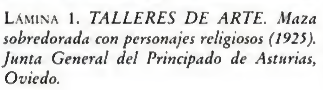
MAZAS SOBREDORADAS

Iniciaremos la descripción y análisis de las dos piezas más decoradas (láms. 1 y 2). Forman un conjunto y eran las mazas reservadas para las grandes ocasiones, cuyo elemento complementario eran los maceros vestidos de «dalmáticas» de terciopelo rojo con gorros de pluma azul. Servirían para crear un ambiente de decoro protocolario en aquellas fechas.

Cada maza mide 101 cm. de altura total. La parte superior, que mide 38 cm., corresponde a la zona artísticamente compuesta y elaborada, hecha de plata sobredorada, combinada con marfil, esmalte y piedras semipreciosas, y el resto corresponde al cañón recto con algunos nudos intermedios de plata en su color. La parte artística de la cabecera se puede dividir en tres partes. El cuerpo central, de 15 cm. de altura, es de planta poligonal: un cuadrado al que se añaden cuatro círculos en las esquinas y otros cuatro medio círculos en los vértices. Este cuerpo alberga cuatro nichos para cuatro figuras humanas de pie, separados por columnas. Encima del cuerpo central se proyecta a modo de remate superior un conjunto de personajes compuestos en un volumen piramidal escalonado, que mide 14 cm. La parte inferior que sujeta el cuerpo central desde abajo tiene una forma cónica invertida acompañada de un nudo, que mide 9 cm.

La parte del remate superior está presidida por una figura femenina alegórica de Asturias. Está en una posición erguida sujetando delante el escudo de la Cruz de los Ángeles con los ángeles tenantes, hecha en relieve dorado sobre el fondo azul de esmalte. Se viste de traje largo y capa, con el cabello largo y suelto, la cabeza ceñida de corona que lleva cuatro diademas, es decir, la del Príncipe de Asturias. El tratamiento de la capa es naturalista; los suaves surcos que forma la caída de la tela en la espalda y sus pliegues debajo de los brazos son muestras de un excelente trabajo de cincelado, como era habitual en el taller de Granda. Esta imagen está acompañada de cuatro figuras sentadas, también alegóricas, formando el conjunto piramidal escalonado como se ha señalado antes. La figura que se sitúa delante del pie izquierdo de *Asturias* corresponde a una mujer vestida de traje popular sentada al lado de una rueda dentada de engranaje, posible alegoría de la industria. A su derecha se halla una figura masculina con manto y bonete, con dos alas en la cabeza, sujetando el caduceo, es decir, una varilla con dos serpientes enroscadas; una clara alusión a Mercurio, que aquí se presenta como protector del comercio o actividad comercial misma. A continuación, hacia atrás de la figura central, se encuentra una figura femenina, vestida con túnica larga y capa, sujetando un manojo de trigo en su brazo izquierdo y un bastón en el derecho; es la representación de la agricultura y ganadería. Por último, hallamos una figura masculina de constitución fuerte con el torso desnudo sujetando con su brazo derecho un pico, que se refiere a la minería




LÁMINA 1. *TALLERES DE ARTE. Maza sobredorada con personajes religiosos (1925). Junta General del Principado de Asturias, Oviedo.*

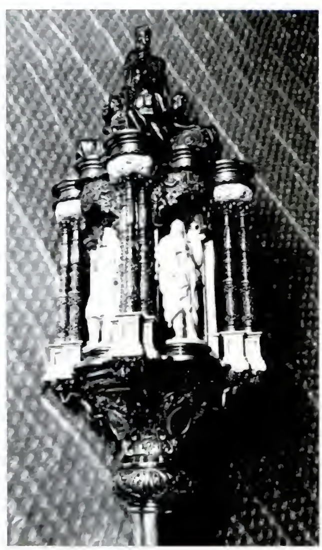


LÁMINA 2. *TALLERES DE ARTE. Maza sobredorada con los reyes asturianos (1925). Junta General del Principado de Asturias, Oviedo.*

asturiana; éste último, a diferencia de los demás, descalzos, está calzado pero con madreñas, aludiendo al origen campesino de los mineros asturianos. Todos los cuatros, de canon estilizado, se acomodan sentados en distintas posturas de brazos y piernas, de modo natural. Se aprecia una cierta geometrización del volumen, propio del *Art Deco*, estilo reinante de los años 20. La intención iconográfica de esta parte superior es representar alegóricamente las cuatro actividades fundamentales que forman en conjunto la fuerza y prosperidad de Asturias. El escultor Víctor Hevia había recurrido a la representación alegórica de Asturias al proyectar en 1912 el monumental escudo de la fachada del Palacio de la Diputación (la industria y la historia), y también en el techo del salón de recepciones aparecen figuras alegóricas

(la industria, la minería y la agricultura)[14], cuyo paralelismo podemos apreciar aquí.

En cuanto al cuerpo central de la maza, la parte más cuidadosamente elaborada con la combinación de plata, marfil, gemas y esmalte, se divide en cuatro espacios en forma de nichos separados mediante tres columnas balaustradas —dos detrás y una delante—, decoradas con hojas de acanto, filigranas (tipo encaje) y diminutos botones estrellados, todo ello de finísimo trabajo. Cada columna se encuentra sobre un plinto cúbico. Encima de las tres columnas se desarrolla un capitel conjunto, o un ábaco, hecho de marfil, con rostros humanoides y monstruosos rodeados de unos follajes vegetales, de fino trabajo de relieve medio alto, de clara inspiración en el arte románico.

Cada uno de los cuatro nichos tiene en el fondo un arco polilobulado, y delante una especie de doselete flanqueado por dos niños regordetes y casi desnudos de aspecto juguetón, portando ramos de flores o guirnaldas. Cada uno, en total ocho, está en una actitud distinta, con los brazos arriba o abajo y las rodillas flexionadas de un modo u otro. En el centro del doselete se halla una cruz, compuesta con nueve piedrecitas semipreciosas de color rosa pálido. Alternativamente aparece una cruz patada y una cruz con terminaciones treboladas, refiriéndose a la Cruz de los Ángeles y la Cruz de la Victoria. Dos ramos de laurel cruzados envuelven la cruz por el exterior.

Cada nicho cobija en su interior una figura, que no se repite. Además cada maza lleva figuras diferentes. Todas estas figuras miden 9,5 cm. de alto, hechas de marfil, con una elaborada y delicada talla, de carácter naturalista en su postura y en el tratamiento de los vestidos y pliegues de los paños. En una de las mazas, aparecen un obispo o abad que porta la mitra y báculo, bendiciendo con la mano derecha; un monje, vestido de hábito con capilla y cordón de los franciscanos, portando un libro abierto entre los brazos (la Biblia) y pisando otros dos libros (censurados) bajo su pie derecho con su rodilla flexionada; una monja vestida de hábito, dirigiendo su mirada al cielo y ofreciendo un templo en miniatura en su brazo izquierdo; y un hombre barbado, de aspecto erudito, vestido de túnica corta y capa hasta las rodillas, en contraposto, portando un gran compás en la mano derecha y abriendo un rollo de pergamino sujeto por la otra mano.

La interpretación iconográfica de estas figuras nos es difícil a falta de un escrito explicativo del artista. Félix Granda solía hacer una meditada reflexión en la iconografía de su arte sacro, basada en sus amplios conocimientos teológicos[15]. En

---

14 J. BARÓN THADIGSMANN, «La colección artística de la Junta General del Principado de Asturias» en VV. AA., *La Junta General del Principado de Asturias* ob. cit., pp. 137-153.

15 Conocemos algunos casos en que el autor mismo explica la iconografía de su obra para que el cliente entienda su significado. Al monasterio de San Pelayo envió una carta explicativa sobre los motivos aplicados en la urna de San Pelayo (1926), y a la parroquia de Pravia hizo lo mismo respecto al sagrario (1935). Y. KAWAMURA, «Contribución al conocimiento de las obras de Talleres de Arte» ob. cit.



LAMINA 3. *TALLERES DE ARTE. Maza sobredorada con los reyes asturianos. Detalle de la figura de Don Pelayo.*

el presente caso, no es posible pensar en los santos relacionados con Asturias, ya que Santa Eulalia, patrona de Asturias, no aparece allí. Ante esta extrañeza, cabría la interpretación siguiente. Las tres figuras religiosas podrían corresponder a la figura del obispo como autoridad religiosa acompañado de un fraile franciscano y una monja, con las que representa el mundo eclesiástico conceptualmente. En cuanto a la cuarta figura, de carácter civil, cabe la posibilidad de ser la figura alegórica de la arquitectura o arquitecto. No podemos olvidarnos de que el palacio de la Diputación Provincial se construyó sobre el antiguo solar del convento de San Francisco de Oviedo. El edificio fue sacrificado tras la desamortización dentro del proceso de proyectar el «ensanche» ovetense[16]. Esta memoria histórica pudo estar presente en la mente de Félix Granda, quien, colocando esta figura alegórica al lado de un franciscano, quiso dar el sentido de que con la intervención de la ciencia de la arquitectura lo desaparecido sirvió para crear otro valor para Asturias. En ese contexto el templo que ofrece la monja cobraría sentido.

En la otra maza, en lugar de estas figuras, aparecen cuatro hombres de constitución fuerte y de postura imponente y de tratamiento naturalista, que corresponden, sin duda alguna, a cuatro reyes de la monarquía asturiana. Uno de ellos, que, en una postura victoriosa y con la cabeza erguida, lleva una túnica y una capa movida y revoloteada, agarra con la mano derecha la empuñadura de una gran espada que porta verticalmente delante de su cuerpo, y con la otra carga una cruz en el hombro (lám. 3). Es la figura más elaborada de las cuatro. La identificación del personaje como Don Pelayo está totalmente fuera de duda. Incluso no nos equivocaríamos indicando su fuente de inspiración: *Don Pelayo* de Luis de Madrazo y Kuntz, una de las obras de la iconoteca de los reyes asturianos en la basílica de Covadonga depositadas desde 1877[17], que el artista pudo haber conocido. El segundo rey, igualmente vestido de túnica y capa largas, lleva colgada la misma espada grande en el cinturón delante del cuerpo cogiendo con la mano izquierda su empuñadura, y sujeta con la derecha un rollo de pergamino medio abierto delante de su pecho. El tercero, vestido de igual modo, muestra un cetro elevado por la mano derecha y lleva un rollo abierto en la otra mano, hacia abajo. El último, que se viste de una túnica y una capa más cortas mostrando sus musculosas piernas, lleva un cetro en la mano derecha delante del pecho y porta un rollo cerrado con la izquierda. La identificación de las tres últimas figuras es más complicada, puesto que los objetos que portan son los atributos genéricos de los reyes asturianos, como se pueden observar en la antedicha iconoteca de Covadonga. Podrían ser los reyes asturianos más significativos en la historia, o que el artista simplemente quiso representar el concepto de la monarquía astur a través de estas figuras.

16 Véase V. de la MADRID ÁLVAREZ, ob. cit.

17 ESPINÓS, ORIHUELA, ROYO-VILLANOVA y SABÁN, «El Prado disperso». *Boletín del Museo del Prado*. Madrid, tomo VI, nº. 17, mayo-agosto 1985, pp. 104-116, nº. 6405. Se agradece la sugerencia de V. de la Madrid Álvarez.

Cabe pensar que esta maza servía para recibir la autoridad civil, y la otra, la eclesiástica, en las celebraciones en las que no podían faltar ambas representaciones.

Debajo del cuerpo principal que acabamos de analizar detenidamente, se sitúa el cuerpo troncocónico invertido como soporte inferior. Debajo de cada conjunto de tres columnas aparece una graciosa figura de niño desnudo, tipo amorcillo, sujetando con sus brazos el soporte de las columnas. Cada figura está dispuesta de modo diferente, unos de frente, otros de espalda con el cuerpo torcido. Les acompañan abundantes ramos de flores de rosas a dos de ellos, y racimos de uvas y manzanas a los otros dos. Estos niños se encuentran en una postura muy resbaladiza. Son magníficos trabajos de cincelado que expresan la ternura y alegría infantil. El cuerpo troncocónico se divide en cuatro partes, y en cada una de ellas aparece un escudo inscrito dentro de un óvalo coronado con una cabeza de león, rodeado de una pareja de Hermes y tornapuntas, y una cabeza monstruosa en la parte inferior. Encima de cada cabeza de león aparece un castillo fortaleza recortado en chapa.

Los cuatro escudos están elaborados a base de esmalte de diferentes colores y de gradación cromática muy delicada, propia del taller de Granda. Uno de ellos corresponde a la Vera-Cruz: una cruz latina con el medallón central y los extremos trebolados —una clara alusión a la Cruz de la Victoria— con el paño colgado entre los brazos, sobre el fondo azul. Es la representación figurada de la exaltación de la Santa Cruz, festividad de la ciudad de Oviedo. Otro representa probablemente un paisaje asturiano: sobre una pradería verde de forma irregular se proyecta la silueta de unas montañas en amarillo, y encima del paisaje en el cielo aparece la Cruz de la Victoria. Cabe interpretarse como las montañas de Covadonga. El tercero corresponde al escudo de Campomanes, es decir, un árbol acostado de dos llaves, ojos bajo las dos, y la serpiente enroscada a tronco y llaves. Los luneles, las aspas y las ondas de agua acompañan al árbol[18]. Se aplican el color verde para la copa, serpiente, tierra y agua, y el color naranja para el tronco, luneles y aspas. El último escudo, más complejo, es cuartelado en cruz. En el primer espacio se encuentra la Cruz de los Ángeles con los ángeles tenantes, sobre el fondo azul. En el segundo espacio figura un castillo acostado de dos árboles estilizados con una nube flotando encima sobre un fondo naranja[19]. El tercero muestra la cabeza de lobo cortada de perfil en color verdoso[20]. Y el cuarto espacio, a su vez tronchado, muestra en la parte superior un brazo sujetando un báculo acompañado de dos formas treboladas, y en la parte inferior una mitra y una cruz. Todos estos diminutos escudos están elaborados de esmalte con un delicado trabajo de lupa.

---

18 El escudo es muy parecido al nº. 310 y nº. 311 que reproduce Sarandeses como variantes de Campomanes. F. SARANDESES, *Heráldica de los apellidos asturianos.* Oviedo, 1994 [reedición del original, 1966], pp. 100-101, y los dibujos nº. 310 y 311.

19 Este motivo aparece en distintas heráldicas asturianas, como Alamo, Casamayor, Miravete y Trelles-Castrillón. IDEM., pp. 41, 110, 243 y 356, y dibujos nº. 39, 363-365, 1008 y 1589.

20 Podría corresponder al escudo de Moscoso. IDEM., p. 252 y dibujo nº. 1041.

En la parte inferior de la cabecera decorada de la maza se sitúa una gruesa moldura tórica decorada de hojas de acanto. A media altura del cañón se encuentra un doble nudo decorado con hojas de acanto, y la extremidad inferior está rematada con otro nudo en forma de calabaza invertida adornado con hojas de acanto. Estas hojas de acanto muestran tres variedades: unas con puntas sobresalientes, otras más movidas y carnosas, y otras dispuestas de modo más ordenado; evitándose la repetición. En la parte inferior del cañón se halla la marca de *Talleres de Arte:* un tallo con triple flor de cinco pétalos flanqueado por una T y una A. La marca se encuentra acompañada del número 916, que indica la ley de la plata, 916 milésimas, que corresponde a la antigua ley de 11 dineros.

El conjunto de estas mazas, de carácter historicista, muestra en sus detalles la gracia y la elegancia heredadas del Modernismo y la geometrización de forma derivada del cubismo y del *Art Deco,* aparte de aquellos elementos que hacen alusión al arte medieval. La nota relevante que se aprecia es la calidad artística y precisión técnica de la elaboración, características constantes del afamado taller de Félix Granda.

MAZAS DE PLATA EN SU COLOR

Por ser mazas menos decoradas, estaban destinadas a las ceremonias ordinarias de la Diputación Provincial. Entendemos que fueron encargadas a la vez que la pareja anterior, en 1925. Aún se conservan en su caja original de *Talleres de Arte.*

Se trata de dos mazas completamente idénticas (lám. 4). Toda la pieza está elaborada en plata en su color sin combinar con ningún otro material. Cada una mide 93 cm. de altura total, y la parte decorada ocupa 34 cm. Dicho cuerpo principal, con el diámetro máximo de 18 cm., muestra una forma de pera en su conjunto.

La parte superior del cuerpo decorado está tratada de modo diferenciado como remate, donde aparecen dos figuras femeninas sentadas, vestidas con túnica larga de abundantes pliegues, que levantan sus brazos para sujetar la corona del Príncipe de Asturias colocada sobre un pedestal central. Las dos doncellas muestran un gesto de esfuerzo para sostener la corona; con una de las rodillas dobladas medio levantada y el cuerpo girado hacia la corona, manteniendo la cabeza erguida hacia el frente. La expresión de esos cuerpos es de perfecto dominio naturalista. Debajo de la corona, sobre el pedestal se encuentra la Cruz de los Ángeles ligeramente estilizada con los ángeles tenantes. La cartela ovalada que la recibe está adornada de guirnaldas por la parte superior y de una bellota colgada por la inferior. El pedestal está tratado como si estuviera cubierto de una rica tela con flecos. En la parte posterior del mismo, es decir, la zona opuesta a la antedicha cruz, la tela se abre en dos partes como cortinones barrocos, en cuyo centro cuelgan tres cordones y un par de tornapuntas de C y cadena de flores.

El cuerpo en forma de pera consta de la zona superior de perfil cóncavo y la zona inferior semiesférica. Dicho cuerpo de perfil cóncavo está acompañado de cuatro costillas compuestas de tornapuntas de S vegetales que terminan en unas



Lámina 4. *TALLERES DE ARTE. Maza de plata en su color (1925). Junta General del Principado de Asturias, Oviedo.*

cabezas monstruosas: un felino con la boca abierta (parte inferior) y un dragón dando la vuelta a la cabeza mordiendo su propio cuerpo (parte superior). El mismo cuerpo lleva cinco bandas horizontales de distintas anchuras: la primera estrecha decorada con hojas de acanto dispuestas de modo ordenado; la segunda más ancha con ramitos vegetales en arabesco; la tercera más estrecha con cadena de ovas; la

cuarta, la más ancha, adornada de ocho flores campaniformes; y la quinta, de menor anchura, con ramos vegetales tendiéndose a tornapuntas.

El cuerpo semiesférico inferior está decorado con ocho amplias hojas de acanto de carácter vivo que crecen hacia arriba. La zona de transición hacia el cañón repite cuatro veces una hoja de acanto de parecidos aspectos que las anteriores.

El cañón lleva un nudo central adornado con cuatro botones florales carnosos unidos entre sí, y un remate final que consta de otro nudo adornado de hojas de acanto acompañado de un disco saliente. En el cañón aparece la misma marca de *Talleres de Arte* analizada en las mazas anteriores.

Estilísticamente estas mazas podríamos catalogarlas como neobarrocas, aunque el tratamiento de las figuras femeninas, como hemos comentado, es grácil y heredero del Modernismo.

La corona del Príncipe de Asturias, que simboliza la región, y de la Cruz de los Ángeles, la ciudad de Oviedo como su sede, son elementos comunes que comparten estas mazas y las anteriores de plata sobredorada, sirviendo para otorgar el sentido de la autoridad del Principado de Asturias en un objeto de representación protocolaria como las mazas.

El Tesoro de la Catedral de Halberstadt (Alemania). Testimonio de la fuerza conservadora del luteranismo

JUSTIN E.A. KROESEN
Universidad de Groningen (Países Bajos)

La disputa teológica de la Reforma protestante se concentraba en la pregunta ¿cómo puede el ser humano tener parte en la gracia divina? Martín Lutero (1483-1546) planteó, tras estudios profundos de la Biblia, que la gracia, que había venido a la humanidad por medio de Jesucristo, sólo se podía adquirir por la fe (*sola fide*). Por esta razón, Lutero rechazó el sistema medieval de beneficios y penitencias. También negó el dogma de la transsubstanciación, según el cual el pan y vino eucarísticos se convierten realmente en cuerpo y sangre de Cristo. Pero, al contrario que Calvino y Zwingli, Lutero mantuvo la creencia en una presencia real de Cristo en la Santa Cena, aunque fuera en forma no material.

En las iglesias que los luteranos se habían hecho cargo, en general, se siguió una política liberal con respecto al mobiliario litúrgico. Sólo se alejó lo que se consideraba nocivo. De lo que se consideró superfluo se apartó parte, mientras otra gran parte se dejó en su lugar. Esta postura moderada frente a la herencia medieval fue el tema del congreso de la sociedad católica Görres en Dresden (Alemania) en 1995, que recibió el título significativo 'La fuerza conservadora del luteranismo'[1].

1 Las contribuciones se publicaron en J.M. FRITZ (coor.), *Die bewahrende Kraft des Luthertums. Mittelalterliche Kunstwerke in evangelischen Kirchen.* Ratisbona, 1997.

En su conferencia, Frank Schmidt, jefe de Monumentos de la Iglesia Luterana en Sajonia, señaló tres factores conservadores en la actitud luterana frente al mobiliario medieval, a saber *Weiternutzung* (uso continuado), *Umnutzung* (uso alterado) y *Nichtnutzung* (desuso)[2].

Frente a la tradición católica, los luteranos no consideraban el altar como objeto sacro, pero sí se lo trataron con mucho respeto. A pesar de los cambios teológicos, en la mayor parte de las iglesias se continuaba la celebración litúrgica en el antiguo altar. Además, en muchos casos, se siguió utilizando el ajuar litúrgico existente: un ejemplo de uso continuado que es muy corriente en el norte de Alemania y Escandinavia hasta hoy en día[3]. Tenemos noticias de lugares en los que se mantuvo incluso la costumbre de quemar incienso alrededor del altar hasta finales del siglo XIX. Seguramente, la causa principal de esta continuidad en el uso de objetos litúrgicos ha sido de orden práctico: el altar y el ajuar también servían en el culto protestante, y así la comunidad no tenía que invertir en la compra de nuevos muebles y objetos. Además, la supresión de los bienes muebles podía encontrar la resistencia de los fieles, que habían invertido su dinero en ellos.

Mientras el altar mayor en el coro mantuvo su función en la celebración de la Santa Cena, los altares laterales habían caído en desuso con el paso al protestantismo. Los luteranos consideraron la Cena esencialmente como un acto comunitario, y no como un asunto privado. En 1552 el nuevo régimen eclesiástico de Mecklenburgo mandó desmantelar los altares laterales y destinar las piedras para reparaciones necesarias del edificio[4]. En otras partes también se prescribieron reglas de esta misma índole. A pesar de todo ello, en muchas iglesias luteranas los altares laterales sobreviven hasta el día de hoy. Muchos fieles probablemente se sentían apegados a la imaginería de los retablos, que habían sido fundados por sus propios antepasados. Manteniendo estos muebles, además, se evitaron disturbios en la comunidad. Para estos casos podemos hablar de un desuso conservador. En algunas ocasiones, los retablos de los altares laterales de iglesias urbanas o monásticas fueron trasladados a las parroquias rurales de la región, donde continuaron su uso como altares luteranos. Así, el mobiliario del monasterio del Espíritu Santo en Malmö (Suecia) se repartió por los pueblos de las afueras tras su cierre en 1538. Un retablo de la Pasión, importado de Amberes hacia 1520, fue trasladado al altar de la aldea de Västra Ingelstad.

El segundo sacramento mantenido por los luteranos es el bautismo. Por esta razón, muchas pilas medievales continúan en su lugar original, no sólo piezas con superficie lisa y decoraciones puramente vegetales, sino también ejemplares

2 F. SCHMIDT, «Die Fülle der erhaltenen Denkmäler. Ein kurzer Überblick», en FRITZ (coor.), *Die bewahrende Kraft*, pp. 71 y ss.

3 Véase J.M. FRITZ, *Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches.* Leipzig, 2004, sobre todo las pp. 336-351.

4 E. WOLGAST, «Die Reformation im Herzogtum Mecklenburg und das Schicksal der Kirchenausstattungen», en FRITZ (coor.), *Die bewahrende Kraft*, p. 65.

con escenas litúrgicas, imágenes legendarias y figuras de santos y santas[5]. Un uso continuado también se aprecia en los púlpitos medievales, de los que se conservan unos 200 en Alemania[6]. Más aún que antes, la predicación de la palabra divina había llegado a ocupar el centro del culto y, en este sentido, el trono para la lectura del sermón prestaba buenos servicios. En muchos lugares, el hecho de que los púlpitos llevasen imágenes de la Virgen y de los santos se tomó como un simple añadido. Posiblemente en relación con el florecimiento del sermón, en una serie de iglesias del sur de Alemania subsisten bancos de madera medievales, como por ejemplo Bechtolsheim y Kiedrich[7]. A pesar de la presencia de textos e imágenes que aluden a la veneración de los santos, en estos casos, al parecer, el mantenimiento de los bancos no causó grave resistencia entre los fieles.

Una cuestión complicada era la presencia de imaginería en las iglesias[8]. Siguiendo el ejemplo de los teólogos medievales, para Lutero las imágenes no dejaban de tener su utilidad como apoyo visual de la palabra. Además, según Lutero, las imágenes podían favorecer la piedad del pueblo cristiano. Por otra parte, el reformador temía la veneración de las imágenes mismas, en razón de que la santidad de objetos materiales no concordaba con sus ideas sobre la gracia divina. El compromiso luterano consistía en admitir las imágenes bajo la condición de que se combatiría con fuerza el pecado de la idolatría. Lutero era fuerte opositor de la iconoclastia; consideraba mayor el peligro de los disturbios sociales provocados por la destrucción de las imágenes que el riesgo del abuso al mantenerlas. Cuando una imagen era objeto de veneración por parte de los fieles, se retiraba, siempre que fuera de manera no violenta y con preferencia por las autoridades. Esta pauta liberal fue puesta en práctica en el norte de Alemania por el reformador Juan Bugenhagen (1485-1558). Su política ha hecho que hoy en día las iglesias del estado de Schleswig-Holstein y del norte de la Baja Sajonia posean una riqueza asombrosa de elementos medievales. Un buen ejemplo es la iglesia de Kating, en la península de Eiderstedt, donde no sólo se conservan el antiguo altar con su retablo gótico, sino también la cruz triunfal en el arco del coro y un atril de madera bajo ella.

En el sur de Alemania se han conservado muchos elementos medievales en la ciudad de Nuremberg y sus alrededores[9]. Después del paso al protestantismo, hacia

5 Para un estudio de la iconografía de las pilas del norte de Europa, véase C.S. DRAKE, *The Romanesque Fonts of Northern Europe and Scandinavia.* Woodbridge, 2002.

6 Un importante número de púlpitos subsiste en la región del río Neckar, cf. K. HALBAUER, *Predigst l. Die spätgotischen Kanzeln im württembergischen Neckargebiet.* Stuttgart, 1997.

7 Véase, por ejemplo, H. SOBEL, *Die Kirchenmöbel Erhart Falckeners und seiner Werkstatt mit besonderer Ber cksichtigung der Flachschnitzerei.* Maguncia 1980 y H.K. RAMISCH, «Spätgotische Kirchenbänke in Mittelfranken». *Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege* nº 24 (1965), pp. 86-97.

8 Véase, sobre todo, M. STIRMS, *Die Bilderfrage in der Reformation.* Gütersloh, 1977, pp. 17-129.

9 Vgl. G. SEEBAß, «Mittelalterliche Kunstwerke in evangelisch gewordenen Kirchen Nürnbergs», en FRITZ (coor.), *Die bewahrende Kraft*, pp. 34-53.

1520, se mantuvo casi todo el mobiliario en las dos grandes parroquias de dicha ciudad, San Lorenzo y San Sebaldo[10]. Fue Andreas Osiander, pastor en la iglesia de San Lorenzo a partir de 1522, quien consideraba que mantener o suprimir las imágenes era una cuestión de propia voluntad. Para él, era el desapego mental lo esencial[11]. Cuando en 1542 se retiraron dos altares laterales de la iglesia de San Lorenzo, las razones fueron más bien prácticas que doctrinales: impedían la vista del púlpito a una parte de los fieles[12]. El mobiliario medieval de la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg está entre los mejor conservados en Europa[13]. La iglesia posee una serie excepcional de altares laterales en las capillas y en los frentes de los pilares, cada uno con su retablo gótico. La entrada del coro está marcada por una cruz triunfal, que se apoya en un arco de madera. Las columnas del coro llevan figuras de los santos apóstoles y en medio del presbiterio se encuentra colgado de una cadena el famoso 'Angelus' de Veit Stoss, una figuración de la Anunciación de 1517. En el lado noreste del altar mayor se encuentra el tabernáculo monumental turriforme, obra maestra de Adam Krafft de 1495. Durante una visita a esta iglesia en 2004, he podido comprobar que hasta hoy se continúan cerrando las puertas de los trípticos durante la Cuaresma.

Un criterio fundamental para mantener las imágenes en las iglesias estribaba en su condición de representar las verdades de la Biblia. Así, en muchos casos, se mantuvo la Crucifixión, la Santa Cena y los apóstoles, mientras se desecharon las figuras de santos y santas legendarios, como Santa Bárbara y Santa Margarita. Sin embargo, a veces, la realidad era distinta; el retablo del altar mayor de la iglesia de San Jorge en Spišská Sobota (Eslovaquia) ofrece la típica escena del santo luchando con el dragón. Este último se muestra como una especie de dinosaurio verde. Una cuestión difícil era la posición de la Virgen. Aunque, en sentido estricto, se trata de una santa bíblica, su veneración se asociaba fuertemente con el antiguo culto católico. A modo de compromiso, representaciones individuales de la Virgen se dejaban en su lugar, lo que no se hacía con las escenas que incluían elementos que no eran tomados del Nuevo Testamento.

Algunos compromisos alcanzados causaron alteraciones a veces cómicas de obras de arte. Desde la Edad Media, en el centro del retablo mayor de la iglesia de Tyrvää (Finlandia) se encontraba una representación de la Coronación de Virgen como Reina de los Cielos. En el siglo XVII los luteranos ya no consideraban esta imagen acorde con la doctrina, por lo que se apartó la Virgen, tras lo cual Cristo aparece sólo y un tanto amputado[14]. En la iglesia de Holstebro (Dinamarca) el altar

10 G. LITZ, «Nürnberg und das Ausbleiben des «Bildersturms», en C. DUPEUX, P. JEZLER y J. WIRTH (coor.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, catálogo. Berna, 2001, pp. 90-96.

11 SEEBAß, ob. cit., p. 38.

12 Ibidem, p. 44.

13 Véase J. VIEBIG e.a., *Die Lorenzkirche in Nürnberg*. Königstein im Taunus, 1990.

14 H. PIRINEN, *Luterilaisen kirkkointeriöörin muotoutuminen Suomessa*. Helsinki, 1996, p. 176.

llevaba un retablo que incluía la Dormición de la Virgen. Maria estaba en la cama, acostada y rodeada por los apóstoles. En el siglo XVIII los protestantes veían esta representación como demasiado católica, ya que el tema no se encuentra en la Biblia. Se decidió alterar el mensaje pictórico del retablo añadiendo unas barbas a la Virgen, con lo que cambiaba de identidad: ya no era María sino el padre Jacob del Antiguo Testamento el que yacía en la cama. Las doce figuras que la rodean ya no eran los apóstoles sino los doce hijos de Jacob[15].

Hasta este momento, sólo he descrito cómo muchos muebles han perdurado en el tiempo de la Reforma a causa del 'uso continuado' o del 'desuso' por los protestantes. La tercera opción fue la del 'uso alterado', lo que implicaba un cambio funcional. En muchas iglesias de la isla de Gotland (Suecia) se mantuvo uno de los altares laterales como soporte para el púlpito; así, por ejemplo, sucedió en Fide y Endre. He encontrado otra forma de uso alterado en muchas iglesias de Schleswig-Holstein, donde el tabernáculo, en forma de una hornacina en la pared cerrada mediante una portilla de hierro forjado, fue destinado a guardar el ajuar de la Santa Cena.

EL TESORO DE LA CATEDRAL DE HALBERSTADT

Halberstadt, pequeña ciudad del este de Alemania, situada en el estado de Sajonia-Anhalt, posee una catedral medieval cuyo interior está entre los mejores conservados de toda Europa[16]. Aparte del edificio arquitectónico, que refleja el desarrollo del estilo gótico entre 1230 y 1490 y que cuenta con una colección importante de vidrieras, su interior y su ajuar también merecen una visita. Destacan la pila bautismal con su pedestal original y el trascoro del último gótico, de alrededor de 1510, que se corona con un Calvario de 1220. En la girola se han conservado cuatro altares laterales, puestos en ángulo recto contra la pared septentrional. En el coro, a su vez, subsisten la sillería, el tabernáculo pintado, un atril de bronce, una corona de luces y una serie de esculturas góticas. El tesoro propiamente dicho no es menos importante, incluso sobresale por un repertorio más que abundante. Consta de más de 600 piezas, coleccionadas a lo largo de todo un milenio[17]. Y entre ellas hay objetos de muy diversa índole: paramentos, ajuar litúrgico, relicarios, esculturas, cruces, libros, etc. Con esta riqueza mueble, la catedral de esta pequeña ciudad

15 H.J. FREDERIKSEN, «Da Maria fik skæg. Nogle efterreformatoriske eksempler på ædringer af danske middelalderlige altertavler». *Iconographisk Post* (1982), pp. 17-29. Este cambio fue anulado en 1907.

16 Sobre la catedral en general, véase P. HINZ, *Gegenwärtige Vergangenheit. Dom und Domschatz zu Halberstadt*. Berlin, 1962, J. FLEMMING, E. LEHMANN y E. SCHUBERT, *Dom und Domschatz zu Halberstadt*. Berlin, 1974 y P. SEVRUGIAN, *Der Dom zu Halberstadt*. Munich/Berlin, s.a.

17 Sobre el tesoro, véase *Kostbarkeiten aus dem Domschatz zu Halberstadt*. Halle, 2001. Para este artículo, la descripción de las piezas se basa en gran parte en HINZ, ob. cit., pp. 205-223.

alemana puede considerarse un magnífico ejemplo de la fuerza conservadora del luteranismo. Además, una visita a esta iglesia nos proporciona una buena imagen del interior medieval de las demás catedrales, no sólo en Alemania sino en toda Europa, donde tantas piezas han desaparecido.

Al entrar en la sala del tesoro, su primera vitrina contiene un caldero de bronce con dos picos. Originalmente estaría en un lavabo, una hornacina en la pared con sumidero, donde servía para lavar las manos. Se trata de una sencilla obra nortealemana del siglo XV. Al lado vemos dos utensilios de latón, un aguamanil de tipo bajosajón, de hacia 1230, y un incensario del mismo período. Varios botes y arquillas de marfil del siglo XIII, hechos de madera o madera incrustada y pintados o cubiertos de cuero, probablemente servían de recipientes para reliquias, corporales u otros utensilios litúrgicos. Un arca para guardar corporales del siglo XIV lleva una imagen del Calvario en su tapa. Además, hay una ampolla de madera que contenía agua del río Jordán.

La segunda vitrina da testimonio del culto a las reliquias, que tanta vida dio a la catedral de Halberstadt en ciertos días y celebraciones del año litúrgico. En el centro se encuentra un relicario-panel, hecho de madera dorada con cristales que permiten contemplar el interior, donde se halla toda una colección de reliquias envueltas en paños y provistas de insignias. La misma vitrina contiene dos platos de madera pintada, de gran rareza. El primer plato, de comienzos del siglo XIV, lleva los bustos de diez filósofos antiguos, más los escritores Juvenalis, Ovidio y Virgilio. Las bandas que acompañan a estas figuras llevan textos que aluden a la generosidad, lo que induce a pensar que el plato se usaba para hacer la colecta. El otro plato muestra las figuras de Cristo y San Juan Evangelista, rodeadas de las cabezas de los otros apóstoles y de un texto en el que se lee CUM SIS IN MENSA, PRIMO DE PAUPERE PENSA. TUNC BENE PRANDETUR, DUM CHRISTUS HABETUR. Posiblemente, se trata de una fuente que fue usada en el refectorio para repartir el pan. Enfrente de los platos se localizan tres cajas de marfil del siglo XII, de factura siciliana-musulmana, con exteriores decorados a base de diseños geométricos y de animales. Parecen ser objetos de origen profano, que fueron obsequiados a la iglesia en fecha posterior.

La vitrina siguiente muestra otro plato de madera, que lleva una representación del cordero de Dios en el centro, con bandera y cáliz, acompañada de las palabras ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI. Debajo del plato aparecen cuatro cálices de plata dorada del siglo XV, a los que se pueden sumar los tres cálices medievales que todavía se usan en el culto de la catedral. Del siglo XIV data el ciborio de cobre dorado que se sitúa a su lado. Muy rara es la manzana de cobre que lleva unos medallones con las imágenes y símbolos de los cuatro evangelistas. Mide unos diez cm. de diámetro y su interior es hueco, destinado a albergar brasas para que el sacerdote pudiera calentarse las manos antes de oficiar la misa en el altar. Aparte de este ejemplar, de estas manzanas sólo se conocen dos ejemplos más, en Roma. La manzana de Halberstadt es la única que se conserva en su estuche de



LÁMINA 1. *Brazo relicario con el dedo de San Nicolás, siglo XIII.*

cuero. Dos fuentes para abluciones rituales, de cobre parcialmente esmaltado, son originarias de la región lemosina y datan del siglo XIII. A continuación, se ve un crucifijo veneciano de cristal pulido de la misma época y una cruz más de marfil, obra renana del siglo XIV, que se apoya en un pedestal de madera en forma de capilla poligonal. Al final, tres objetos del siglo XII ejemplifican el buen nivel del

arte suntuario románico alemán, a saber una cruz-relicario y dos candelabros de cobre esmaltado. Luego figuran tres relicarios de los siglos XIII y XIV en forma de brazo, realizados en placas de plata dorada sobre una base de madera. Uno de los tres muestra el dedo de San Nicolás (lám. 1)[18]. La decoración afiligranada de la superficie, bordeada de piedras preciosas, imita a las casullas suntuarias. La reliquia se ve a través de un cristal incrustado en el centro de la pieza, como ya sucede en los relicarios góticos, al contrario de lo que fue usual en la práctica románica. Relicarios como éste se hicieron para ser integrados en las celebraciones de los días festivos. El brillo del metal precioso debe haber prestado un fuerte efecto teatral a los ritos, como una reverberación de otra realidad. Con el mismo fin se producían las custodias suntuarias, de las que el tesoro de Halberstadt conserva un ejemplar de plata dorada de alrededor del año 1400. Otra serie de relicarios, de diversas formas, tamaños y decoraciones, se exponen en las vitrinas del muro oriental de la sala del tesoro.

A veces se reaprovechaban los objetos curiosos para la formación de relicarios, como si la rareza del contenedor subrayase el valor del contenido. Así, en el tesoro de Halberstadt se encuentra un huevo de avestruz que fue engastado en plata dorada durante la primera mitad del siglo XIV, y que se apoya en una base que imita el pie de un cáliz gótico. La utilización del huevo de avestruz para guardar reliquias puede ser consecuencia de la estrecha identificación, muy habitual durante la Edad Media, entre este pájaro y el pelícano, símbolo de Jesucristo. Una tabla-relicario, guarnecida de piedras preciosas y perlas de origen carolingio, árabe y sirio, contiene una serie de casillas en las que se acomodan las reliquias (lám. 2). Sobre la reliquia central se encuentra una pequeña placa de plata que muestra el Calvario. Se trata de una obra de nielo que data probablemente del siglo VII y que fue producida en Siria. Los huesillos que se conservan en el relicario se identifican como de San Juan Bautista, San Pedro, San Pablo y los demás apóstoles. Además, lleva una «spinea coronae» y una astilla de la Vera Cruz, e incluso partículas de los cuerpos de Santa Ana y del mismo Jesucristo (?). A la derecha del relicario se ve otro huevo de avestruz engastado en plata dorada con tapa del mismo metal. En este caso, probablemente, se utilizara como recipiente para guardar las hostias consagradas, o tal vez de vaso de óleos (lám. 3). Data del siglo XIII y atestigua el alto nivel de la platería medieval de la región de Halberstadt. Al lado hay otra arquilla de marfil de origen siciliano-musulmán del siglo XII, que lleva un relieve de oro del siglo XIII en el interior de la tapa, lo que da a entender que se adaptó para ser usado como píxide.

La siguiente vitrina alberga una de las piezas más valiosas del tesoro de la catedral de Halberstadt, a saber un plato de plata dorada de grandes dimensiones que data del siglo XII (lám. 4). Se trata de una obra de origen bizantino que se destinaba en

18 Todas las láminas están tomadas del libro de P. Hinz, *Gegenwärtige Vergangenheit. Dom und Domschatz zu Halberstadt* ob. cit.

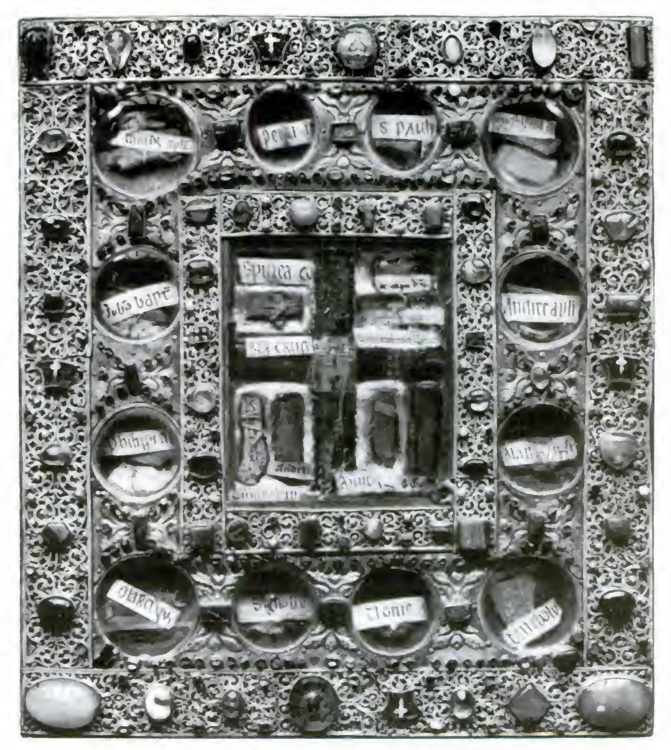


LÁMINA 2. *Tabla-relicario románica, siglo XII.*

el culto oriental para llevar el pan eucarístico, semejante a la patena católica. Este objeto fue traído a Alemania tras la cuarta Cruzada, procedente del saqueo de la capital del imperio bizantino en 1204. Había tenido parte en estos sucesos el obispo de Halberstadt, Konrad von Krosigk, quien hizo su entrada solemne en su ciudad el día 16 de agosto de 1205. Este día se convirtió en una fiesta local, que año tras año atraía gran número de peregrinos en busca de indulgencias. El plato muestra en su fondo la representación repujada de Cristo crucificado entre la Virgen y San



LAMINA 3. *Copa con huevo de avestruz, siglo XIII.*

Juan. Dicho Calvario está rodeado de una inscripción en letras griegas que recoge las palabras del ritual eucarístico. El borde luce una serie de medallones con un total de ocho mártires de la iglesia griega y ocho padres eclesiásticos, todos enmarcados por filigranas finísimas. Llegado a Occidente, se olvidó la función litúrgica del plato y se transformó en relicario al montar una estatua de San Esteban encima[19]. El tesoro

19 Este cambio se anula al reconocerse el valor artístico de esta obra en el siglo XIX.



LÁMINA 4. *Plato eucarístico bizantino, siglo XII.*

bizantino que el obispo Von Krosigk había llevado a Halberstadt se completaba con tres relicarios de platería, de los cuales dos están dedicados a San Demetrio, santo muy popular en el mundo bizantino. Labrados a lo largo de los siglos XI y XII, son pequeños recipientes que se llevaban encima mientras se viajaba.

A continuación, vemos una piedra del martirio de San Esteban, engastada en plata dorada, que data de comienzos del siglo XIII. Al lado hay una botella de cristal con tapa de oro, cuyo exterior luce zarzillos decorativos. De orígenes profanos en el Egipto de los Fatimidas, fue reaprovechada como relicario en Halberstadt, donde fue provista de un pie de plata dorada. Un relicario trípode que se encuentra

en la misma vitrina contiene las reliquias de Santa Elisabeth, condesa de Turingia, que murió en 1231. Sus reliquias fueron trasladadas desde la iglesia homónima en Marburgo a Halberstadt en 1270. En este mismo lugar se conserva un altar de viaje del siglo XIV, en forma de tríptico-baldaquino chapado de oro sobre una base de madera. En el compartimiento central tiene la figura de la Virgen con el Niño, de pie entre dos ángeles portando velas. Las alas muestran representaciones de la Iglesia y la Sinagoga, además de unas escenas tomadas de la vida de la Virgen y la infancia de Cristo. La elegancia y ternura de las figurillas revelan el origen parisino de esta obra hecha de marfil. Sigue una figura de ajedrez, de cristal egipcio, que se creía que formaba parte del juego de Carlomagno. Las posesiones de éste llegaron a considerarse como reliquias en la Alemania medieval, más aún en este obispado que fue fundado por él. En realidad, es de época posterior, probablemente date de comienzos del siglo X, unos cien años después de la muerte del emperador. Aún en la misma vitrina se encuentran más obras de valor: una copa de vidrio árabe del siglo XI o XII, que fue convertida en relicario en el siglo XIV por medio de un revestimiento parcial de plata dorada, una parte del cráneo del apóstol Santiago en un marco de plata y otro relicario en forma de brazo. Entre los objetos más antiguos del tesoro figura un díptico romano que data del año 414. Se trata de una obra obsequiada por el cónsul —después emperador— Constancio, a la hora de asumir su cargo de honor. Esta vitrina se completa con la gran copa-relicario de Carlomagno, obra altomedieval bizantina, enriquecida con plata dorada en el siglo XIII. Contiene las reliquias del 'santo' emperador y de otros santos, y se apoya en un alto pie de metal en forma de cáliz. La tapa lleva el busto del emperador considerado santo.

Aparte de los objetos de arte que se conservan en la sala del tesoro, la catedral de Halberstadt posee una colección de textiles, que consta de unos 90 piezas: hábitos litúrgicos, casullas, mitras, antependios bordados, paños de Cuaresma, mantos marianos, banderas de procesión, entre otros. Se trata de una de las mayores colecciones de *textilia* medievales del mundo[20]. Las casullas, dalmáticas y capas pluviales reflejan no sólo el lujo, el prestigio y la jerarquía de los clérigos, sino también muestran en qué medida se consideraban a estas obras, decoradas con finísimos bordados en metales preciosos, como obras de arte. Entre las textiles más valiosas hay una serie de tapices medievales que cubrieron las paredes internas del coro hasta los años 1930. Los tapices de Abraham y Cristo entre los apóstoles están entre los más antiguos que se conservan en Europa, y datan de mediados del siglo XII. Probablemente, sean de obras de producción bajosajona, en las que destacan el colorido y las posturas forzadas de las figuras. El tapiz de Abraham mide casi diez metros y representa el relato en una serie cronológica de escenas, mientras el otro tapiz, de nueve metros de largo, lleva la visión apocalíptica del regreso de Cristo al final de

20 HINZ, ob. cit., p. 179.

los tiempos. Cristo, cercado de una mandorla, se apoya en un arco iris, flanqueado por los arcángeles Gabriel y Miguel y los apóstoles que se sientan a ambos lados bajo arquitecturas idealizadas, que probablemente evoquen la Jerusalén Celeste. Un tercer tapiz románico del siglo XIII, regalado por el obispo Konrad von Krosigk a Felipe de Suabia, muestra al emperador Carlomagno como el rey-filósofo entre cuatro escritores de la Antigüedad.

El tesoro de Halberstadt se completa con una serie de libros manuscritos que eran usados en el culto diario de la catedral. Un evangeliario carolingio es la pieza más antigua de la colección, a la que se suman una gramática de Prisciano del monasterio de Sankt Gallen de alrededor de 900, algunos manuscritos de época otoniana y una serie de encuadernaciones bajomedievales. Entre las otras piezas en el tesoro cabe mencionar un armario de madera pintada de hacia 1200, con una representación de la Anunciación en las puertas. La función original de esta obra de carpintería románica se desconoce, aunque es verosímil que jugaba un papel en la escenificación del culto de las reliquias. Al abrir las puertas ante los ojos del pueblo, se permitía una vista de su interior en el que brillaban los objetos sagrados en sus recipientes. En este contexto litúrgico, se podría considerar este armario como un precursor del retablo tríptico que tendría raíces tan profundas en estas partes de Europa[21].

VICISITUDES DEL TESORO MEDIEVAL[22]

Puede llamar la atención que, al pasar a la Reforma, la catedral de Halberstadt no haya vendido los paramentos ni fundido las obras de orfebrería. Es verdad que cayeron en desuso los relicarios, los utensilios eucarísticos, las casullas y mitras, al igual que todos los altares laterales y misales. La Reforma fue introducida en Halberstadt sólo hacia finales del siglo XVI a cargo del obispo Heinrich Julius, que era duque de Brandenburgo (1564-1613). Las cosas en Halberstadt se desarrollaron de forma poco habitual. A pesar del cambio de confesión, una parte de los canónigos mantuvo su fe católica, lo que produjo un capítulo mixto que se juntaba para dedicarse al mismo oficio divino. Sencillamente, se continuó el oficio medieval, adaptando el oficio existente de forma interconfesional. El nuevo oficio luterano-católico fue publicado en 1591[23]. Ya que parte del ajuar católico mantuvo su función, la Reforma no dio lugar a grandes destrozos ni a subastas de bienes. Además, pasados más de 70 años de la excomunicación de Lutero, el fanatismo iconoclasta ya se había calmado. Uno de los canónigos incluso recibió el cargo de tesorero, con la tarea de guardar a buen recaudo el tesoro en tiempos de guerra o

---

21 Ibidem, pp. 170-171.

22 Cf. HINZ, ob. cit., pp. 149-151.

23 Cf. A. ODENTHAL (ed.), *Die* Ordinatio Cultus Divini et Caeremoniarum *des Halberstädter Domes von 1591. Untersuchungen zur Liturgie eines gemischtkonfessionellen Domkapittels nach Einf hrung der Reformation.* Münster, 2005.

disturbios. Por otro lado, pensamos, que si Halberstadt hubiera permanecido fiel al catolicismo, muy probablemente, la riqueza del tesoro ya no sería tan abundante por causa de renovaciones y sustituciones durante el Barroco. Ésta es la razón por la que los mantos marianos medievales (de la que la catedral de Halberstadt posee doce ejemplares) casi sólo se han conservado en iglesias luteranas en Alemania. En tierras católicas todos fueron sustituidos en época barroca.

Uno de los mayores peligros en la historia del tesoro de Halberstadt fue el régimen de Jerónimo Napoleón, rey de Westfalia y vasallo de Napoleón Bonaparte. Los franceses habían proclamado el edicto de secularización para todas las catedrales, colegiatas y monasterios, por lo que el tesoro de Halberstadt corría gran riesgo. Gracias al predicador de la catedral, D. Augustin, que había escondido gran parte de la colección en cámaras poco accesibles y en arcones no sospechosos, tan valioso tesoro fue salvado. Sólo se incautó lo que quedaba a la vista en el interior de la catedral. En 1837 el tesoro se guardó en un recinto existente encima de la Sala Capitular. Hacia finales del siglo XIX, el creciente interés por la Historia del Arte trajo consigo el deseo de mostrar al público las riquezas del tesoro de la catedral de Halberstadt. En 1936, por primera vez, las piezas capitales del tesoro fueron expuestas en la Sala Capitular, al lado de la iglesia. Pero, sólo unos años después, tuvieron que ser guardadas ante los ataques aéreos de las fuerzas aliadas durante la Segunda Guerra Mundial, que causaron graves daños al edificio. Al finalizar la guerra, las piezas fueron restauradas en Halle y expuestas de nuevo. Así, el público puede disfrutar otra vez de la maravilla de encontrar en esta pequeña ciudad del este de Alemania un tesoro catedralicio casi sin igual en toda Europa, testimonio elocuente de la fuerza conservadora del luteranismo, al tiempo que suministra un ejemplo muy representativo de los tesoros medievales de las catedrales europeas, por su riqueza y variedad, tanto en sus piezas como en la procedencia de las mismas, incluso por lo que tiene de obras exóticas y raras[24].

---

24 En esta misma serie de libros en honor a San Eloy existe un trabajo, dedicado sobre todo al caso español, en el que se insiste en esos aspectos del tesoro medieval. Véase R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista». *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005.

Nuevas aportaciones a la obra de los plateros salmantinos Manuel y Luis García Crespo en la Basílica de San Isidoro de León

FERNANDO LLAMAZARES RODRÍGUEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

En 1979 se daba a conocer la obra realizada por los plateros salmantinos del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo en tierras leonesas[1]. Ahora el presente trabajo, apoyado fundamentalmente en nueva documentación extraída de las actas capitulares de la Colegiata de San Isidoro de León, pretende puntualizar de un modo más preciso sobre el lote que estos plateros realizaron para este singular templo, consistente en cuatro hacheros, encomendados dos en un primer momento y otros dos con posterioridad; un frontal para el altar mayor y la custodia para la exposición permanente del Santísimo.

La primera escritura con Manuel García Crespo, referente a la confección de dos hacheros de plata para este centro, se protocoliza ante el escribano salmantino Gregorio Pérez en mil setecientos cuarenta y uno. En ella se especifica que el prior y capítulo de San Isidoro de León habían decidido encargar dos hacheros de

1 A. RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, «Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en Tierras de León». *Tierras de León*. León, 1979, pp. 59-71. Sobre la obra de los García Crespo véase fundamentalmente: J.C. BRASAS EGIDO, «Aportaciones a la historia de la platería barroca española». *BSAA*. Valladolid, 1975, pp. 427-444; IDEM., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980.

plata que se harían conforme al modelo y la traza de los que existían de bronce en la iglesia de los jesuitas de Salamanca y que habían sido traídos de Roma[2]. Cada hachero tendría una altura de 1,66 metros y un peso de trescientas onzas, y por cada marco de peso se le pagaría al platero noventa reales, así mismo incluirían en su ornamentación tres santos cada uno, con toda seguridad serían los santos patronos de la casa, Isidoro, Agustín y Martino y además las armas reales y las de la colegiata isidoriana. Este conjunto debería ser entregado el uno de mayo de 1742. La escritura de obligación dice así:

«Scriptura de obligación de hazer dos acheros de plata para la Real Casa de San Isidro de León. (al margen).

En la ciudad de Salamanca a treinta de abril de mil setecientos y quarenta y uno, ente mi el escribano y testigos parecieron Manuel García Crespo, maestro de platería, vecino de esta ciudad, como principal obligado y... vecino della como su fiador mancomunado, haziendo como en el presente caso hizo... dijeron ser así que por el señor prior y capítulo de la Real Casa de San Isidro de León, canónigos regulares de Nuestro Padre San Agustín, se a determinado hazer dos acheros de plata en la forma que lo an comunicado por cartas escriptas a los señores dotores don Miguel Rodríguez de Zepeda y a don Thomas Bajo Polo, canónigos de dicha Real Casa y colegiales de Nuestra Señora de la Vega, extramuros de esta ciudad en cuya virtud me lo an manifestado a dicho principal con quien se a tratado la forma y disposición de su echura y demás circunstancias según hirá espresado y el que se otorgue para su cumplimiento y resguardo de las partes la escriptura de obligación correspondiente y poniéndolo en ejecución desde luego por el tenor de la presente y e la vía y forma que más aya lugar por derecho, ambos principal y fiador juntos y de mancomún, a boz de uno y cada uno... se obligaron... a que el dicho Manuel García Crespo hará y ejecutará los mezionados dos acheros de plata para dicha real casa de el alto de dos baras cada uno y arreglados e todo al modelo y traza que se a echo para su ejecución sacada por los blandones de bronze que vinieron de Roma y existen oy en el Real Colegio de la Compañía de Jesús de esta ciudad que queda en poder de dicho principal y firmada suya y de dichos señores, y a de pesar cada achero trescientas onzas poco más o menos. Y por cada marco de los que pesaren los referidos acheros de plata se le an de satisfacer nobenta reales de vellón, cuya cantidad, importe del todo se le a de pagar en tres plazos y pagas iguales, la primera luego que de principio a la obra, la segunda al medio della, y la tercera en estando enteramente ejecutados dichos acheros, y declarádose por maestros nombrados por una y otra parte estar echa su fábrica, conforme dicha traza, entendiéndose que dichos nobenta reales de cada marco son por lo que mira y corresponde a la

2 Los blandones salmantinos que sirvieron de modelo a los isidorianos fueron efectuados por Stefano Carlo François en Roma según documentación de A. RODRÍGUEZ G. DE CABALLOS, *Estudios del barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús*. Salamanca, 1969, pp. 94-95.

echura, y de la obligación de dicha real casa a de ser el dar a dicho principal las mil y doscientas onzas de plata en que ba regulado el peso de ambos acheros a corta diferencia y para en cuenta de dicho peso confiesa dicho principal haver rezibido de dicha real casa por mano de dichos señores doctores, sus comisarios, sesenta y seis libras, tres onzas y seis ochabas de plata de buena calidad de que se da por entregado y satisfecho a su voluntad por haberla recivido en presencia de mi el escribano y testigos de que doy fe y de que a mayor abundamiento se da por entregado y otorga el recibo y carta de pago correspondiente. Y si llegare el caso de que por parte de dicha real casa se le entregue más plata de lo que según dicho pesaren los referidos acheros, el exceso que ubiere se a de bonificar para en cuenta del importe de las echuras, a prezio cada onza de veinte reales de vellón como por el contrario si no se le entregare toda la nezesaria, la que faltare para completar dicho peso se le a de satisfacer al mismo prezio de dichos veinte reales. Si se declara que por lo respective a la colocación de los seis santos y armas reales y de la casa que se an de poner en dichos acheros por ahora queda suspensa, ínterin que por los señores de dicha real casa se determine el modo y paraje que dispusieren lo que por dicho principal se a de ejecutar con la resolución que inviaren para ello, y así mismo se declara que el coste que tuviere las almas de madera y yerro para dichos dos acheros a de ser de quenta de dicha real casa, como igualmente lo a de ser el coste del oro de las piezas que para dicha real casa se determinare se doren de dichos acheros sin que por razón del trabajo de dicho dorado se le aya de dar cosa alguna a dicho principal como ba incluso este trabajo en el precio de dichas echuras y a de ser de su obligación darlos acabados y entregados en esta ciudad a dichos señores comisarios para el día primero de mayo del año prósimo venidero de mil setecientos y quarenta y dos, a todo lo qual ambos principal y fiador quieren y consienten ser compelidos por todo rigor de derecho y vía ejecutiva... y estando presentes a esta escriptura dichos señores doctores don Miguel Rodríguez de Zepeda y don Thomas Bajo Polo, como tales comisarios que dijeron ser por el efecto que ba espresado de dicho señor prior y canónigos de dicha real casa, la aceptaron en real casa a la paga y cumplimiento de lo que le corresponde en lo que ba estipulado y todo y en fuerza de las órdenes con que se allan, obligan los vienes y rentas de dicha declarado en esta escriptura y para su ejecución y cumplimiento ambas partes, cada una por lo que les toca, dan todo su poder a las justicias... siendo testigos Manuel González, Felipe Ibáñez y Jacinto Antonio Prieto, vecinos de esta ciudad, y lo firmaron los otorgantes a quienes yo el escribano doy fe conozco. (Firmado y rubricado) Dr. D. Miguel Rodríguez de Cepeda, Dr. D. Thomas Bajo Polo; Manuel García Crespo. Ante mí: Gregorio Pérez»[3].

Los hacheros no se entregaron en la fecha expresada del uno de mayo de 1742, pues el dos de marzo de 1743 se lee en capítulo una carta de Manuel García Cres-

3 AHPS., sign. 3433, fols. 209rº-210rº.

po en la que se especifica que para que éstos quedaran más perfectos era necesario dorarlos, con un coste de trescientos cincuenta pesos:

«(Léase una carta del platero de Salamanca) al margen. En 2 de marzo de 1743 el señor presidente don Gregorio Ferreras, después de tercia, juntó a palabra en el antecoro, y estando la mayor parte de la comunidad se manifestó por don Santiago Orejas una carta de el platero de Salamanca que hace los hacheros, en la que dize que para que queden con lucimiento es necesario dorarlos y que tendrán de coste 350 pesos, y se acordó que dicho don Santiago escriba a Zepeda dándole comisión, trate con dicho platero y haziendo equidad los ejecute, según espresa en la suya y donde no solo dore aquellas que fueren y parecieren ser de la perfección y agrado de dicho don Miguel Zepeda»[4].

El ocho de marzo de 1744 el conjunto ya estaba finalizado, de tal modo que en esa fecha se pide en capítulo que se traigan los hacheros de Salamanca y que no era necesario que compareciera el platero, como era su deseo, pues en León había especialistas que los sabrían montar:

«(Que el señor Orejas escriba a Salamanca traigan los acheros). En ocho de marzo de mil setecientos y quarenta y cuatro, el señor prior, el doctor catedrático dignidad de la Universidad de Salamanca don Tomás Bajo Polo, al salir de vísperas pulsó el zímbalo según y común es constumbre y juntó a capítulo en la sala prioral a todos los señores de voto, y propuso como el señor Orejas tenía carta del señor Zepeda en la que le dice están concluidos los acheros, y así que vea lo que se a de hazer y juntamente el maestro dio a entender quería venir a asentarlos. Acordose el dicho señor Orejas escriba, los traygan en la mejor forma que se pudiese y que el maestro es escusado, supuesto haber acá quien los asiente»[5].

A pesar de que en el capítulo anterior se especificó que no era necesaria la presencia del platero, lo cierto es que él se presentó en la ciudad de León el cuatro de abril de 1744, acordando la comunidad isidoriana se le pagara con veinte doblones y que el resto de lo que se le debía se le había de entregar en Salamanca:

«En dicho día, dicho señor prior el doctor don Tomás Bajo Polo al salir de horas en la solana del priorato puso a la mayor parte de la comunidad en donde propuso, que supuesto estava aquí el maestro de los acheros, aunque se dio a entender no viniese como consta de acuerdo, le parecía preciso el gratificarle con alguna cosa, y así que determinase la cumunidad lo que había de hazer. Acordose se le diesen veinte doblones... y que lo restante de la obra que son tres mil y tantos reales, el señor tesorero escriba a Miguel Zepeda se los entregue en Salamanca»[6].

Seis años después de la entrega de los hacheros la comunidad decide encargar en Salamanca un frontal de plata para el altar mayor, encomendándose esta tarea al capitular isidoriano José Antonio Meléndez para que ajustara traza con el platero

4 ASIL., Actas capitulares, 1725-1744, f. 324rº., 2 de marzo de 1743.

5 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 1rº., 8 de marzo de 1744.

6 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 2vº., 4 de abril de 1744.

o plateros que a él le pareciere y que a continuación diera razón sobre la misma, para poder determinar lo que se estimara más conveniente:

«Que se encargue en Salamanca un frontal de plata para el altar mayor según previene el acuerdo). Y aviendo propuesto que pues abía de pasar a Salamanca dicho señor Meléndez, y la fábrica tenía en ser algunos caudales y halajas gustaba la comunidad en atención a estar bien deteriorados los frontales del altar mayor y de los demás y ser necesario tomar en su asunto providencia de que se encargase frontal de plata para el altar mayor, pues todos en particular se inclinaban a que siempre sería útil y conveniente, y con los del altar mayor se podían ir supliendo los de los demás hasta más adelante. Se acordó que se encargase y que con orden a su hechura ajustase traza, después de tratarlo con el maestro o maestros que le pareciere podía avisar para determinar lo que se estimase más conveniente»[7].

El veinticinco de enero de 1751 el cabildo isidoriano recibió una carta de José Antonio Meléndez en la que comunicaba entre otras cosas que había encargado la obra del frontal de plata al maestro que había fabricado los hacheros y que éste recomendaba que sería más conveniente comprar la plata en León, pues ésta sería más barata y probablemente de mejor calidad. Así mismo se comunica que se le ha entregado 1577 reales y doce maravedíes de deuda con la comunidad:

«En 25 de henero de 1751, el señor prior convocó a palabra... y congregado la mayor parte de la comunidad me entregó dos cartas... la otra pareció ser de don José Antonio Meléndez y participándonos en ella su feliz arrivo a Salamanca... aver encargado el frontal de plata al maestro de los acheros que ofreció desempeñar la recomendación y la refirió sería más conveniente comprar aquí la plata, si hubiese ocasión dispues de reconocida por personas inteligentes, pues sería más varata y acaso de mejor calidad y averle entregado el doctor Enterría los 1 577 reales y 12 maravedís del resto de todo su adeudo con esta comunidad de los que (ajustadas sus planas) daría aquí satisfacción el señor Orejas, se le respondiese zelebrando su arrivo y el que se halla ya en posesión de su empleo, como también quedamos con el cuidado de ver si encuentra plata y advertidos para perzibir a su tiempo la mencionada cantidad librada a su favor»[8].

El cinco de mayo de 1751 se ordena enviar plata a Salamanca para fabricar el frontal de plata, especificándose que hay algo más de seiscientas onzas entre la que se ha comprado y la que se hallaba sin uso guardada en el panteón:

«Que se conduzca a Salamanca la plata que ya ay prevenida para la fábrica del frontal para el altar mayor (al margen).

aviéndose llegado al acuerdo capitular que está al folio 233, zelebrado en 16 de diciembre del año pasado, y expresado el señor prior aber 600 y tantas onzas de plata, comprada y tomada de la excusada y que estaba sin uso alguno en el panteón,

7 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 233vº., 16 de diciembre de 1750.

8 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 238vº., 25 de enero de 1751.

y que si parezía al capítulo se remitiesen por el ordinario a Salamanca para que fuese trabajando en el frontal mientras se descubría ocasión de comprar mas plata»[9].

El veintiséis de julio de 1751 se manda otorgar escritura para la obra del frontal de modo que se empiece a trabajar durante el verano, a sabiendas de que costará a razón de once reales por onza y que si este platero lo realizaba saldría una buena obra. Se manda enviar también una caja de oro que se hallaba en el depósito de la fábrica y que no tenía uso y que en León no tenía comprador para que se vendiese en Salamanca:

«Otorgar la escritura de la obra del frontal de plata que para nuestro altar mayor necesita prezisamente poder de esta comunidad y que se le remita luego para que se ejecute y comienzen a trabajarle este verano, en inteligencia de que costará a 11 reales por onza y que otros y otras obras han sido mas caras , pero que si el maestro le concluía saldría de todo gusto... y se le enviase con él la caja de oro que propuso el señor prior estar en el depósito de la fábrica sin uso, ni aber aquí quien la compre para que allí se vendiese pues aquí nada servia»[10].

El veintisiete de julio de 1751 se protocoliza un poder en León, ante el escribano Antonio de Valbuena, por el que el prior y canónigos isidorianos encomiendan al capitular José Antonio Meléndez que ajuste el frontal con Manuel García Crespo por el precio y tiempo que le pareciera.

«En la ciudad de León y Real Convento de San Ysidro della, a veinte y siete días del mes de julio de mil setecientos cinquenta y uno, allándose juntos en el sitio acostumbrado los señores prior y canónigos de dicho real convento para tratar y conferir las cosas tocantes y pertenecientes al servicio de Dios Nuestro Señor, bien y utilidad de dicho real convento, señaladamente presentes el señor don Juan de Robles, prior, don Manuel Campillo, don Santiago Orejas y Canseco, don Baltasar de la Bandera, don Francisco Quiñónez, don Joseph Alfonso, don Benito Villafañe, don Pedro Getino, don Francisco González, don Lucas Díez y don Pedro Morán, todos juntos canónigos profesos de boz y voto de dicho real convento que confesaron ser la mayor parte de los que se compone y por los ausentes y enfermos que no pudieron concurrir prestaron voz y caución en bastante forma de que estarán y pasarán por lo que los señores otorgantes se ejecutase bajo de la obligación que hacen de los bienes y rentas desde dicho real convento... nemine discrepante, dijeron que por quanto los señores otorgante tienen ánimo de hacer un frontal de plata para el altar mayor de la Iglesia de este real convento, y para ello se allan informados de que Manuel García, maestro platero de la ciudad de Salamanca, es persona de avelidad que le podrá ejecutar con el lucimiento de labores correspondiente a la mejor decencia de dicho altar mayor, por tanto otorgan que dan todo su poder cumplido el que de derecho se requiere y es necesario al señor don Joseph Antonio Meléndez, canónigo de esta real casa y rector en el collegio de Nuestra Señora de

9 ASIL., Actas capitulares., 1744-1757, f. 252vº., 5 de mayo de 1751.
10 ASIL., Actas capitulares., 1744-1757, f. 265rº., 26 de julio de 1751.

la Vega de dicha ciudad de Salamanca, para que en su nombre con representación de sus personas, derechos y acciones pueda tratar y ajustar con el referido maestro platero, el referido frontal, en los precios, cantidades y plazos que le pareciere, obligando a este real convento y sus rentas a la paga y satisfacción de todo lo que así tratare y ajustare y concertare con el referido maestro, y así mismo a que este se obligue y asegure a los señores otorgantes el cumplimiento de lo que así se tratare y concertare, otorgando a este fin la escriptura o escriptura de seguridad y fianzas que sean necesarias con todas las fuerzas, cláusulas, primeras sumisiones que para el cumplimiento de lo uno y otro de las condiciones que se pusieren sean más necesarias para su mayor validación, para lo qual ponen y subrogan en su propio derecho y lugar al dicho señor don Joseph Antonio Meléndez, pues todo quanto por él sobre dicho fuere fecho... lo aprueban, confirman, ratifican dar por bastante firme y valedero, como por los señores otorgantes se ejecutase y a todo presente fuesen que el poder general o especial que para lo sobredicho cada cosa o parte se requiere, el mismo le dan con incidencias y dependencias, con anexidades y con exidades libre franca administración con rebocación de derecho... y así lo otorgaron con poderío»[11].

El cinco de septiembre de 1751 se firma en Salamanca la escritura de contrato del frontal de plata entre el capitular isidoriano y rector del colegio de la Virgen de la Vega, José Antonio Meléndez, con Manuel García Crespo y con su hijo Luis García Crespo. Las medidas serían de 2,36 x 0,92 metros aproximadamente y con un peso de 1500 onzas. La obra se ajustaría a la traza efectuada y aprobada por el capítulo isidoriano. En cuanto a la iconografía, en la cartela central se colocaría, al santo titular de la casa, San Isidoro, en el Real de Baeza , copiando el modelo de la lámina del libro del P. José Manzano, *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro de Sevilla y egregio doctor de las Españas*, impreso en Salamanca en 1732, estampa dibujada por Miguel Jacinto Meléndez y grabada por Juan Bernabé Palomino (lám. 1). Sobre el santo patrón se colocaría el emblema del Santísimo Sacramento, clara alusión a la exposición permanente del mismo en este templo. A ambos lados del relieve de San Isidoro se situarían otros dos labrados representando a San Agustín obispo, bajo cuya regla se hallaba esta comunidad isidoriana, y a Santo Martino, el santo canónigo leonés de esta casa, que regentó el *scriptorium* del monasterio de San Isidoro en las dos últimas décadas del siglo XII. Sobre estos dos santos se situaría la armería de esta casa. Terminada la obra ésta tendría que ser reconocida por el contraste y el marcador de la ciudad. Se pide que a los plateros se les entregue toda la plata necesaria para su confección. En cuanto al precio habría que pagar a los plateros por su factura de las mil quinientas onzas de peso a razón de once reales cada onza. El frontal se finalizaría para el día de Navidad del año 1752:

11 AHPL., sign. 617, fols. 329-330.



LÁMINA 1. *San Isidoro en el Real de Baeza. Estampa de Miguel Jacinto Meléndez, grabada por Juan Bernabé Palomino.*

«Escritura de trato y obligación de un frontal de plata para el real casa de San Isidro de León (al margen). En la ciudad de Salamanca a cinco de septiembre de mil setecientos y cincuenta y un años ante mi Diego López de Sopuerta y Manzano, escribano de su Majestad y del número de ella y testigos infrascritos, parecieron de la una parte Manuel García Crespo, artífice platero, como principal, y Luis García Crespo, su hijo, del mismo exercicio igual principal, soltero y mayor de veinte y cinco años, el Dr. Don Francisco de Ovando su yerno del gremio y claustro de esta insigne universidad y su catedrático en la Facultad de Medicina, Francisco García Crespo de coca, boticario, y Juan Hernández Rogado, cerero, su hijo y sobrino respective todos vecinos de esta referida ciudad como sus fiadores principales cumplidores y pagadores, haciendo como para en este caso hazen de deuda... entre dichos Manuel y Luis García, padre e hijo que recíprocamente para otorgar y obligarse, fue pedida, concedida y aceptada de que yo el escribano doy fe. Y de la otra el señor don Joseph Antonio Meléndez, canónigo del real convento de san Isidro de la ciudad de León y rector en el colexio de Nuestra Señora de la Vega de esta dicha universidad, en voz de uno y en nombre y en virtud de especial poder que para lo que hirá contenido tiene y le está dado por los señores prior y canónigos de dicha real casa, que pasó por testimonio de Manuel de Balbuena, escribano real del número y audiencia de dicha ciudad de León en los veintisiete de julio próximo antecedente que dicho señor tiene aceptado, de nuevo azepta y jura conforme a su estado no le está revocado en el todo ni en parte y dixeron que en razón de la obra de un frontal de plata para el altar mayor de dicho real convento tienen tratado y ajustado el modo y disposición y están convenidos para el cumplimiento de la obligación en que cada parte se constituye en otorgar la correspondiente escritura para cuya validación y firmeza se insiere en ella el citado poder que a la letra dize así. Aquí el poder:

Y usando el dicho señor don Joseph Antonio Meléndez del poder preinserto y facultades que por él se le conceden, en voz y en nombre de dichos señores prior y canónigos de la real casa de san Isidro de León y los referidos Manuel y Luis García Crespo como principales, el doctor don Francisco de Ovando, Francisco García Crespo y Juan Hernández Rogado, como sus fiadores mancomunados, dixeron tenían tratado, tratan, sientan y capitulan en el particular de la obra de dicho frontal de plata lo siguiente:

Primeramente que por dichos Manuel y Luis García Crespo, como tales principales, se ha de executar para la referida real casa de san Isidro y altar mayor de su iglesia un frontal de plata con la grandeza de doze pies castellanos, que componen cuatro varas en quanto a lo largo y de alto tres pies y nueve dedos, arreglándose a la medida que les ha sido entregada con el peso de mil y quinientas onzas poco más o menos, conforme el todo y partes de dicho frontal a la traza o diseño remitida y aprobada por dicho señor prior y canónigos que se ha de rubricar y firmar por el señor su apoderado, dichos principales y por el infrascripto escribano por las contingencias que pueda haver en la falta de personas para que siempre conste

ser la misma a la que se ha de arreglar la obra, sin otra novedad y diferencia que la de mejorar quanto les pareciere a el mayor lucimiento y buena simetría de alaxa tan preciosa, respecto a que en la delineación y pequeñez de la traza no se pudo manifestar lo que se hará ver en su execuzión, poniendo en el escudo de el medio a San Isidoro a caballo en la conformidad que está dibujado en la lámina que para su dirección se le entregó a el maestro, y en el de encima en el marco una insignia del Santísimo Sacramento, y a la derecha San Isidoro, en el escudo que también manifiesta dicha traza se ha de colocar a San Agustín de obispo, y a la izquierda en el correspondiente escudo a Santo Martino, y en los dos lados junto a el marco en correspondencia de el Sacramento se pondrán las armas de dicha real casa y todos los mencionados adornos. Se executarán de forma que el relieve preciso a su mayor lucimiento no sea motivo de rozar ni destruir las vestiduras sacerdotales, en que pondrán especial cuidado dichos principales por estarles así encargado, y en que dicho diseño y traza acompañe a la obra para que se reconozca si han cumplido con lo capitulado a que han de ser compelidos y sus fiadores y cada uno insolidum por el rigor de derecho.

Que el mencionado frontal le han de dar los referidos artífices visto y reconocido así por el contraste como por el marcador de esta ciudad para que le ponga la marca de ella y también por inteligentes que en vista de la traza declaren y conste haver cumplido exactamente, así en la execución como en la bondad y lei de plata sin que esto impida ni embaraze a dicho señor rector como tal apoderado si quisiere de su quenta hazer reconocer por otros las dichas echuras, bondad y lei de plata siendo visto que para mayor integridad y confianza de ambas parte, luego que esté fenecida la obra se ha de reconocer con intervención y asistencia de dicho señor apoderado, y de quien entonces lo fuere de dicha real casa de León.

Que en nombre de ella por dicho señor don Joseph Antonio Meléndez se ha de entregar en esta ciudad de su quenta y riesgo a los referidos artífices toda la plata precisa para la dicha execuzión del dicho frontal y en su defecto su valor o razón de veinte reales cada uno.

Que por dicha real casa y señor apoderado en su nombre se le ha de pagar a los mencionados Manuel y Luis García Crespo, por la hechura de las mil y quinientas onzas, poco más o menos que pesare dicho frontal, según certificación de el contraste, a razón de onze reales de vellón por cada onza, mediante la delicadeza y mermas que experimentaran, y el todo de dichas echuras se les ha de entregar en esta ciudad en su casa y poder en tres pagas iguales; las dos, durante la obra, y la última, fenecida que sea y entregada a dicha real casa y señor apoderado en su nombre, en esta referida ciudad a excepción de que a dichos artífices se les ofrezca algún mas caudal para el adelantamiento de la obra, que en este caso se les a de dar siempre que lo pidieren solo quedando solo de quatro a cinco mil reales para su entrega finalizada que en el todo sea dicha obra a que ha de ser apremiada dicha real casa, sus bienes y rentas en la forma dispuesta por derecho.

Que la madera de el frontal en que se ha de asegurar la plata con quatro aldabones de yerro para el uso de quitarlo y ponerlo y demás gastos precisos para la conduzión y seguridad ha de ser y queda el pago de su coste de quenta de dicha real casa pues al el cuidado de dichos artífices no queda en este punto otra cosa que mandar hazer estos pertrechos como mejor les parezca y conduzcan a el resguardo de dicho frontal.

Que si durante la obra de el mencionado frontal o ia finalizada, como sea antes de su entrega se ordenare a dichos por dichos señores prior y canónigos, el dorado de algunas figuras, remates o piezas para el mayor lucimiento lo han de executar sin interés alguno de más echuras que las que quedan capituladas, bonificándoseles sólo por dicha real casa el importe de el oro y azogue que para ello pusiesen dichos artífices, vien sea con sus declaraciones o con reconocimiento de otro inteligente para mayor justificación.

Que los referidos Manuel y Luis García (Marcos) digo, Crespo han de dar perfectamente acavado el mencionado frontal para el día de Natividad de Nuestro Señor Jesucristo de el año que biene de mil setecientos y cinquenta y dos, no experimentando omisión en la entrega de plata o su valor e importe de echuras en los plazos asignados a que quieren y han de ser apremiados...

Que a buena quenta de las mil y quinientas onzas de plata, poco más o menos, que ha de pesar el referido frontal se entregaron por dicho señor apoderado oy día de la fecha a los referidos Manuel y Luis García Crespo, como tales principales obligados seiscientas y treze onzas y seis reales de plata, de las quales se dan por contentos y entregados a su voluntad en toda forma y en la bastante se obligan a responder de ellas, haziendo como en el interin hazen el resguardo correspondiente, y le darán de las cantidades que en quenta de el todo de dicha obra les fuesen entregadas para que a su tiempo se liquide la conveniente .

Y ambas partes, cada una por lo que a la suia corresponde, se obligan a la observancia y cumplimiento de lo que entre sí llevan capitulado en esta manera: dicho señor don Joseph Antonio Meléndez, con los vienes propios y rentas de dicha real casa de san Isidoro de León, y los referidos Manuel y Luis García Crespo como tales principales, y demás otorgantes, sus fiadores con sus personas y vienes y raíces muebles... Así lo dixeron, capitularon y otorgaron ante mi el escribano dicho día, siendo testigos don Francisco García Crespo, Juan Ruano y Ignacio Gil de Sagredo y Pinedo, vecinos de Salamanca, y los ogorgantes a quienes yo el escribano doy fe conozco»[12].

El trece septiembre de 1751 se recibe plata en Salamanca enviada por el cabildo isidoriano, aunque no la cantidad que se decía. Así mismo se indica que se han de hacer otros dos hacheros:

«Escribe José Meléndez indicando que ha recibido la plata para el frontal, aunque no en tanta cantidad de onzas como se le decía, por lo que presumía ubiese abido

12 AHPS., sign. 5754, fols. 651rº.-656rº.

acá algún equivoco al pesarla, y así mismo remitió dentro de la carta un tanto de la scriptura que con poder de esta comunidad otorgó con el maestro que ha de hazer dos referidos acheros»[13].

El tres de enero de 1752 el rector del colegio de la Vega escribe que ha recibido un pie de velón, un anillo y una caja de oro para la confección del frontal, y así mismo pide que se compre plata en León pues en Salamanca se encontraba mal y no era de calidad:

«En tres de enero de mil setecientos cinquenta y dos, el rector de nuestro colegio que abisaba aber recibido el pie de velón, el anillo y la caja de oro que se le remitieron por el ordinario para la fábrica de el frontal de esta santa iglesia, previniéndonos procurásemos comprar la plata que faltaba aquí, aunque se pague a veinte reales la onza, pues allá no se encontraba y la que parecía no era de calidad»[14].

El veintidós de marzo de 1753 se abre una carta de don Manuel Rubio de Salinas, arzobispo de Méjico, gran mecenas de la casa isidoriana, de la que había sido su abad desde 1738 hasta 1747, en la que se indicaba que había remitido mil pesos fuertes para gastos, interesándose por la obra del frontal. Se acuerda que se responda al arzobispo, indicándole que el frontal estaba contratado aquí, de tal modo que el importe del mismo que él quería pagar se aplicara a la erección de un retablo para el altar de la Virgen:

«Así mismo me entregó otra carta inclusa en la anterior, la que era del señor arzobispo en la que avisaba remitir los mencionados mil pesos fuertes por medio de don Joseph Díaz de Guitián para la obra de esta real casa, como también ve... que la comunidad no le hubiese avisado de las medias del frontal como le pedía en otras cartas, a lo que se acordó que se le respondiese que no se avía recibido tal carta y que estaba encargado acá el frontal que se le propusiese destinase el importe del frontal en el altar que se deseaba hacer a Nuestra Señora y para que así conste lo firmo»[15].

El dos de julio de 1753 surgen problemas. El rector del colegio de la Vega respondía a una carta en la que se decía si acaso el platero podía destinar lo trabajado en el frontal para otra cosa, ya que el arzobispo Rubio Salinas quería enviar él uno desde Méjico. Manuel García Crespo afirma que él tenía clara voluntad de realizarlo y pide que se responda a Rubio Salinas y se le indique que lo está ejecutando el mismo platero que había hecho los hacheros, clara muestra inequívoca de que aquel resultado bien terminado había causado admiración y por tanto ofrecía la suficiente garantía para hacer otro tanto con el frontal. Así mismo afirma el platero que si la obra se llevaba a cabo en Salamanca tendría también un menor coste. A pesar de tantas dificultades sobre la determinación final, se decide que el trabajo lo prosiguiese García Crespo y que se le escribiese a Rubio Salinas por si a él le

13 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 273rº., 13 de septiembre de 1751.

14 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 280vº., 3 de enero de 1752.

15 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 325rº., 22 de marzo de 1753.

apetecía pagarlo o podía destinar para esta obra el dinero del que pudiera costar el que pretendía enviar desde Méjico:

«Así mismo propuso como don Pedro Getino, nuestro canónigo, rector del colegio de Nuestra Señora de la Vega, le respondía a una carta que se avía escripto para ver si el platero podía destinar lo trabajado en el frontal para otra cosa, respecto de escribir al Ilmo de México quería enviar uno, que avía dicho el platero que tenía grandes voluntades de hacerle que se le escribiese al arzobispo que acá le estaba trabajando el mismo que hizo los hacheros, y que acá podía tener mucho menos costo, con otras cosas que también le escribía el platero, y aviendo avido muchas dificultades sobre si avía de dejarse el que se trabajaba en Salamanca, finalmente se acordó que prosiguiese el de Salamanca, y que esto se le escribiese al Ilmo de México, para si gustaba pagarle o destinar lo que podía costar el que avía de enviar»[16].

El dos de julio de 1753 se acuerda en cabildo enviar plata a Salamanca para la fabricación del frontal:

«En diez de julio de dicho año pasado juntó a palabra el prior... propuso como al presente avía buena ocasión de remitir plata para el frontal en cuio respecto la comunidad acordase lo que pareciese, a lo que se acordó que se enviase»[17].

El cuatro de diciembre de 1753 el prior informa a la comunidad cómo de Salamanca se solicitaba plata y ya que en esos momentos el ordinario iba hacia esa ciudad acuerdan entregársela:

«En quatro de diciembre de mil setecientos y cinquenta y tres, juntó a palabra el prior... y dijo que de Salamanca pedían la plata para el frontal, que al presente estaba aquí el ordinario de camino para Salamanca, que si la comunidad gustaba se le entregase lo que se acordó»[18].

Nuevamente el nueve de febrero de 1754 en atención a que en León se hallaba el ordinario se acuerda en capítulo remitir plata por ese conducto a Salamanca, pues se precisaba para el frontal:

«En nueve de febrero juntó a palabra... propuso como se hallaba aquí el ordinario de Salamanca, que del colegio le avisaban hacía notable falta la plata, para lo que se acordó que se remitiese por el ordinario»[19].

El diecisiete de abril de 1757, después de seis años de trabajo, estaba concluida la obra del frontal de plata. En esa fecha se manda gratificar al platero y oficiales que lo trajeron a San Isidoro. El prior comparece en capítulo con una carta de don Pedro González de Getino, rector del colegio de la Virgen de la Vega, en la que informa de la remesa del frontal de plata, la cuenta de todo el importe del mismo y la certificación del contraste, por lo que se decide pagar al platero todo lo que se

16 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 328rº., 2 de jlio de 1753.

17 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 329rº., 2 de julio de 1753.

18 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 338rº., 4 de diciembre de 1753

19 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 345rº., 9 de febrero de 1754.

le debe por medio del rector. Así mismo se acuerda retribuir a los oficiales que lo trajeron, ponerles alforjas para el camino y pagar también al calesero:

«(Que se gratifique al platero y oficiales que trajeron el frontal). En diez y siete de abril de mil setecientos zinquenta y siete, el señor prior don Santiago Orejas convocó en el corredor del priorato y congregados dichos señor prior... me entregó una carta abierta que parezió ser de don Pedro González Getino, rector del colegio de Nuestra Señora de la Vega de Salamanca, en la que daba parte al capítulo de la remesa del frontal de plata que estaba encargado en dicha ciudad de Salamanca, y juntamente la quenta formada de todo el importe de dicho frontal con certificación del contraste, todo lo que entendido por dichos señores, resolvieron que dicho señor rector pagare al platero todo el alcanze que haze.

Y por la mayor parte de dichos señores capitulares se acordó que el señor prior acompañado de los señores Bandera, Meléndez y Morán arbitrasen en los salarios de los ofiziales que vinieron a traerle, el que para el camino se les ponga alforjas, y que el dicho señor rector pague al calesero el importe en que se huviese convenido con él»[20].

Al día siguiente de la entrega del frontal el prior convocó a palabra al cabildo y le comunicó lo impropia que parecía la hechura del viril donde se exponía el Santísimo, por ello se manifiesta esta preocupación a los oficiales que habían traído el frontal, de tal modo que uno de ellos realizó un dibujo sobre cómo estaría mejor. Mostrado este diseño a los capitulares, resolvieron éstos que los oficiales llevaran el viril a Salamanca y que se escribiese al rector del colegio de la Vega para que tratara con García Crespo la fabricación de dicha obra en la manera que mejor le pareciera al platero, ordenando que se colocaran las piedras del antiguo en el nuevo.

«(Que se embie el veril a Salamanca). En diez y ocho de abril de mil setecientos cincuenta y siete convocó a palabra el señor prior... y propuso como el veril en que se solía poner a su Majestad era impropia su hechura para el ministerio que servía , que se le había manifestado a los oficiales que trajeron el frontal, y uno de ellos había hecho un diseño por escrito, en que decía el modo como estaría mejor. Leyó dicho diseño a los referidos señores, que enterados de él y de todo lo propuesto resolvieron la mayor parte se remitiese dicho viril por dichos oficiales a Salamanca y se escribiese al señor rector de nuestro colegio de la Vega, tratase con el artífice del frontal la construcción de dicho viril en la forma que más bien le parezca para el ministerio de poner en él a su Majestad, y que las piedras que en él se hallan se coloquen en la obra nueba»[21].

El resultado de este encargo fue la realización de la custodia donde permanentemente se expone el Santísimo en la basílica isidoriana (lám. 2). Esta custodia, realizada por García Crespo, obedece al modelo difundido de un modo un tanto reiterativo por este platero. Materializada en planta blanca y dorada presenta el ostensorio en

20 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 387rº., 17 de abril.
21 ASIL., Actas capitulares, 1744-1757, f. 387vº., 18 de abril de 1757.

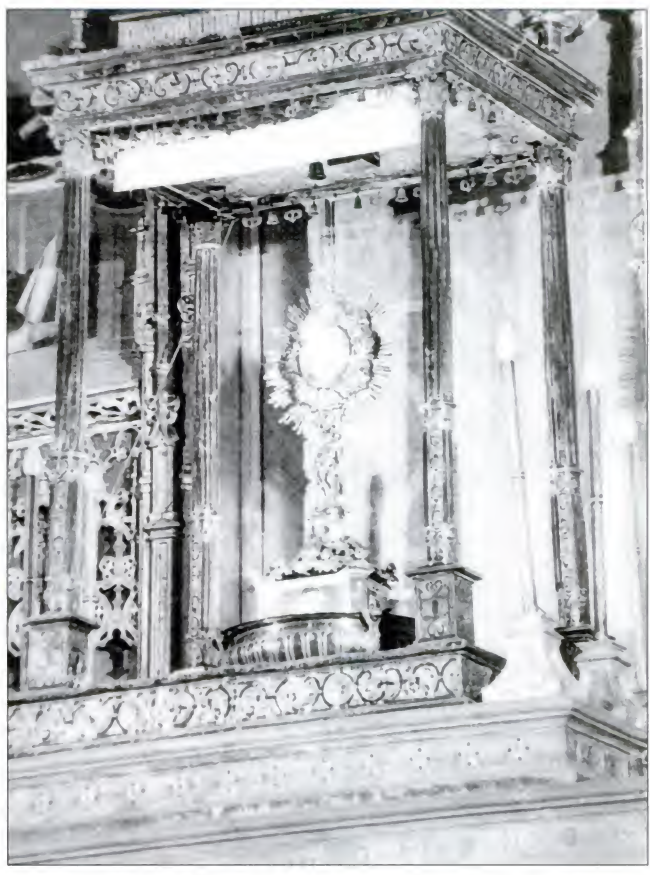


LÁMINA 2. *Custodia de Manuel García Crespo en el expositor del altar mayor de la basílica de San Isidoro de León.*

forma de sol formado por nubes de donde surgen rayos. La aureola se decora con cabecitas de ángeles y motivos eucarísticos de racimos de uvas y espigas, presidiendo en la zona superior la figura de Dios Padre y Espíritu Santo, coronando el conjunto una cruz. El subiente lo constituye la escultura de un ángel semidesnudo que apoya sobre una bola y sostiene el viril con sus brazos levantados. La base está formada por un pie de corte octogonal ornado con racimos de uvas y espigas.

De todo este importante lote de plata, encargado por el cabildo de San Isidoro al taller de los García Crespo y conocido a través de la documentación, sólo resta la custodia donde se manifiesta la exposición perenne del Sacramento, todo lo demás, por desgracia, ha desaparecido.

La devoción a la Santa Cruz en las Islas Canarias y su repercusión en el arte de la platería

JOSÉ CESÁREO LÓPEZ PLASENCIA
Universidad de La Laguna

Uno de los aspectos más interesantes, desde el punto de vista devocional y artístico, de la historia religiosa en Canarias ha sido la gran veneración del pueblo canario —especialmente de los habitantes de Tenerife y San Miguel de La Palma— a la Santa Cruz, cuyo origen se remonta a los días de la conquista de estas Islas del Atlántico[1]. En efecto, la coincidencia de la llegada de las tropas castellanas a las referidas Islas el día 3 de mayo —de 1493 (San Miguel de La Palma) y de 1494 (Tenerife)[2]—, festividad de la Invención de la Santa Cruz, propició una acendrada devoción por parte de los isleños al santo madero, la cual se vio sobremanera potenciada por la acción pastoral de los franciscanos que acompañaron a las huestes castellanas, al mando del Adelantado Alonso Fernández de Lugo (+ 1525), en la empresa evangelizadora,

1 M.V. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *La religiosidad popular en Tenerife durante el siglo XVIII (Las Creencias y las Fiestas).* Madrid, 1990, pp. 165-172. Para el estudio de la fiesta y devoción a la Cruz en la Península Ibérica, *Vid.* A.J. AFÁN DE RIBERA, «El Día de la Cruz» en *Fiestas populares de Granada.* Granada, 1885, pp. 74-95; A. BAPTISTA, «Festas das Cruzes na lenda e na tradiçao». *A voz do Minho* nº 656 (1979), pp. 109-136; J. CARO BAROJA, «Las fiestas cristianas de mayo: la Cruz» en *La Estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan.* Madrid, 1979, pp. 85-98; y C. GONZÁLEZ CASARRUBIOS, «Fiestas de la Cruz de Mayo». *Narria* nº. 22 (1981), pp. 28-33.

2 P. TARQUIS RODRÍGUEZ, *Retazos históricos. Santa Cruz de Tenerife. Siglos XV al XIX.* Santa Cruz de Tenerife, 1973, pp. 12-13; y A. CIORANESCU, *Historia de Santa Cruz de Tenerife.* Santa Cruz de Tenerife, 1998 (2ª Ed.), T. I, p. 43.

mediante sus predicaciones, la fundación de cofradías de la Santa Vera Cruz y la práctica del piadoso ejercicio del *Via Crucis*[3]. Asimismo, esta devoción al signo de los cristianos por antonomasia se vería enriquecida debido al gran fervor que los canarios manifestaron hacia una devota imagen de Cristo crucificado que arribó a Tenerife en los albores del Quinientos, procedente de los Países Bajos meridionales; nos referimos al tan venerado Cristo de La Laguna, efigie gótica que se venera en su Real Santuario de la Ciudad tinerfeña de San Cristóbal de La Laguna, antigua capital insular[4]. Lo anteriormente comentado tuvo como consecuencia más inmediata la aparición de innumerables cruces de término, *expresión de religiosidad popular, dignas de todo respeto, atención y cuidado* [...] *expresión de los sentimientos de un pueblo,* y de capillas conmemorativas, la gran mayoría de ellas erigidas por voto o promesa con carácter expiatorio[5], cuyo número sólo en la Villa de Los Realejos (Tenerife) se eleva a unas trescientas[6].

Una de las muestras o signos de esta devoción a la Santa Cruz fue la original idea de cubrir el *stipes* y *patibulum* del madero con chapas de plata, ricamente repujada o calada, en las que los plateros canarios dieron rienda suelta a su creatividad decorativa, materializada en bellos y delicados motivos ornamentales, principalmente de carácter vegetal, que cubren las superficies de la pieza dejando apenas zonas lisas. Si bien existen algunos ejemplos de grandes cruces revestidas de plata labrada en nuestro país, pertenecientes a imágenes de Cristos Nazarenos y Crucificados, caso de las

3 J. SÁNCHEZ HERRERO, «Las cofradías de Semana Santa en Sevilla durante la modernidad» en VV. AA., *Las cofradías de Sevilla en la modernidad.* Sevilla, 1991 (2ª Ed.), pp. 43-45; J. SÁNCHEZ HERRERO (Ed.), *Las Cofradías de la Santa Vera-Cruz.* Sevilla, 1995; y J.C. LÓPEZ PLASENCIA, «A propósito del V Centenario de San Pedro de Alcántara (1499-1999). La advocación mariana de *Los Afligidos* y los Franciscanos Descalzos de Santa Lucía en la historia religiosa de la Villa de Los Realejos». *Revista de Historia Canaria* nº. 182 (2000), p. 149. Sobre el tema del *Via Crucis Vid.* G. HOORNAERT, *El viacrucis. Estudio histórico, canónico, ascético y práctico de esta piadosa devoción.* Santander, 1944; y C. GIL, «España, ¿cuna del viacrucis?». *Archivo Ibero-Americano* 2ª época (1951), pp. 63-92.

4 B. BONNET Y REVERÓN, «La Venerable Esclavitud del Cristo de La Laguna». *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 14-IX-1950; IDEM, *El Santísimo Cristo de La Laguna y su culto.* San Cristóbal de La Laguna, 1952; y J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias.* Madrid, 1955, p. 277.

5 D. IGUACEN BORAU, *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia.* Madrid, 1991, pp. 157-158.

6 Aunque la fiesta litúrgica de la Invención de la Cruz fue suprimida del calendario por S. S. Juan XXIII en 1959, la devoción al santo madero no ha decaído, abriéndose a la veneración de los fieles las numerosas capillas cada 3 de mayo, las cuales exhiben un exquisito ornato suntuario (doseles, colgaduras, frontales, manteles, sudarios, jarras, candeleros, candelabros, bandejas) y floral, al tiempo que el Santo Madero recibe la luminosa y multicolor ofrenda pirotécnica de sus numerosos devotos. Al respecto, *Vid.* J.G. PLASENCIA FEBLES (Coord.), *Los Realejos. Cruces y Fuegos de Mayo.* Histórica Villa de Los Realejos, s/f y s. p.

conservadas en Jerez de la Frontera (Cádiz)[7], Sevilla capital y provincia[8], Huelva[9], Cáceres[10] y Badajoz[11], e incluso alguna realizada a base de la delicada técnica de la

7 Éste es el caso de la cruz perteneciente a la imagen del Cristo de la Expiración, venerado en la ermita de San Telmo de la citada localidad gaditana, y titular de una cofradía penitencial. La pieza, realizada por el platero de Medina Sidonia Francisco Márquez, y donada al Cristo por su devoto Alberto Manuel Caballero, en 1744, es de sección hexagonal, decorándose con motivos vegetales, cartelas conteniendo Insignias de la Pasión e inscripciones latinas alusivas a la misma. (*Cfr.* ANÓNIMO, «Las Cofradías de Jerez. El Cristo». *Diario de Jerez* nº. 28, s/f y s. p.).

8 Así contamos con la del Nazareno de la Hermandad de las Penas, de la parroquia de San Vicente Mártir, obra del maestro ebanista de Andújar Juan Francisco Pareja (1734-1735), comprada en 1967 a la Hermandad del Nazareno de la iglesia astigitana de San Juan Bautista; la de la Hermandad del Silencio, de San Antonio Abad, novohispana (*ca.* 1630), realizada en madera de teca, carey y plata; la del Nazareno de la Hermandad de la O, de Triana, confeccionada en cedro, carey y plata por Manuel José Domínguez, según diseño de Domingo Balbuena (1731); la que posee el Nazareno de Cantillana, trabajo de Diego Calbete (1711); la del Jesús Nazareno, de Carmona, confeccionada en concha de carey y plata por el ebanista Valentín Quarésimo y el orfebre Nuncio Onibende (1698); y la del paso de misterio de la Quinta Angustia, del ex-convento del Carmen Calzado, de Écija, también en plata y carey. (*Cfr.* J. BERMEJO Y CARBALLO, *Glorias Religiosas de Sevilla ó Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz fundadas en esta ciudad.* Sevilla, 1882, pp. 216 y 530. [Ed. facsímil. Sevilla, 1994]; J. HERNÁNDEZ DÍAZ; A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla.* Sevilla, 1951, T. III, p. 151; J. HERNÁNDEZ DÍAZ, «De arte sacro sevillano. La imagen de Nuestro Padre Jesús de las Penas de la parroquia de San Vicente». *Boletín de Bellas Artes* 2ª época, nº. IV (1976), pp. 135-145, figs. 13-15; Mª.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco.* Sevilla, 1976, T. II, pp. 124, 282 y 319; M. MACÍAS, «Leyendas cofradieras: la cruz de carey del Nazareno de la O». *ABC.* Sevilla, 1-IV-1983; Mª.J. SANZ SERRANO, «Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa sevillana» en VV. AA., *Las Cofradías de Sevilla, historia, antropología, arte.* Sevilla, 1985, p. 160; IDEM, «El arte de la platería en las cofradías (II)». *El Adalid Seráfico* abril-mayo (1986), p. 136; J.M. GONZÁLEZ GÓMEZ, «Imágenes del siglo XVIII en la Semana Santa de Écija». *Laboratorio de Arte* nº. 2 (1989), pp. 155-156; J. CARRERO RODRÍGUEZ, *Tesoros.* Sevilla, 1992, s. p. Cat. 0.5, 0.28 y 0.95. [Cat. Exp. homónima. Sevilla, 25-VI/25-VII-92]; y G. GARCÍA LEÓN, «La Cruz de las Penas de San Vicente». *Laboratorio de Arte* nº. 6 Sevilla (1993), pp. 327-341, láms. 1-6). Para profundizar en estas cofradías hispalenses y sus cruces, *Vid.* ANÓNIMO, *Gloria Nazarenorum. Orígenes de nuestra Semana Santa.* Sevilla, 1987; J. SÁNCHEZ HERRERO, ob. cit., pp. 27-97; y J. SÁNCHEZ HERRERO (Ed.) y S.Mª. PÉREZ GONZÁLEZ, *CXIX Reglas de Hermandades y Cofradías Andaluzas. Siglos XIV, XV y XVI.* Huelva, 2002, pp. 119-121, 125-126 y 187-188, números XV y LXIII.

9 Como la *cruz relicario* (140 cm.) de esmeraldas y plata calada sobre terciopelo rojo, que se conserva en la parroquia de San Vicente Mártir, de Villarrasa (Huelva), trabajo sevillano datado en 1746, y el ejemplar seiscentista (105 cm.) de la Cofradía de la Santa Vera Cruz, que se custodia en la colegiata de San Antolín de Medina del Campo (Valladolid). (*Cfr.* M.ª del C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva.* Huelva, 1980, T. I, fig. 177 y T. II, p. 206, cit. en G. RODRÍGUEZ, *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma.* Madrid, 1985, p. 82, nota 309; J.A.D., «Cruz relicario» en VV. AA., *Ave Verum Corpus. Cristo Eucaristía en al Arte Onubense.* Córdoba, 2004, Cat. 70. [Cat. Exp. del Cincuentenario de la creación de la Diócesis de Huelva, comisariada por D. Manuel Jesús Carrasco Terriza. Huelva, 7-X-2004 / 9-I-2005]; y S. VELÁZQUEZ MARCOS, «Lignum Crucis». *Medina del Campo. Semana Santa 2006.* Valladolid, 2006, s. p., fig. s/n.).

10 Es patrimonio de la imagen del Nazareno venerado en la parroquia de Santiago de los Caballeros, y fue realizada por el platero Pedro Barrés en 1765. (*Cfr.* J. CARRERO RODRÍGUEZ, ob. cit., s. p.).

11 Sirva de muestra la que posee el Nazareno de la parroquia de Ntra. Sra. de Gracia, en la Villa de Berlanga, realizada en carey y plata (*ca.* 1730) por el artífice sevillano Juan Caballero. (*Cfr.* A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «La orfebrería del Museo de Arte Sacro de la Parroquia de Berlanga». *Revista de Estudios Extremeños* Vol. 59, nº. 3 (2003), pp. 1266-1267, fig. 5).

filigrana habanera[12], las cruces isleñas forradas de plata han de verse como creación propia o característica de la orfebrería canaria, constituyendo una de las más de cien tipologías que se llegaron a confeccionar en la platería española durante el Setecientos, debido a la abundancia de plata americana de la que se disponía[13]. Estas cruces de plata, convertidas mediante el suntuoso aderezo que la piedad propició en auténtico trono desde el cual reina el Rey-Mesías, según proclama el salmista —*El Señor reina en un madero* (Sal. XCV, 9)[14]—, siempre han llamado poderosamente la atención de todos los investigadores que se han ocupado de las manifestaciones artísticas de Canarias[15].

La cruz de plata más antigua que ha llegado hasta nosotros es la que luce la ya citada imagen del Cristo de La Laguna en la hornacina de su fastuoso retablo de plata, labrado a lo largo de los siglos XVII y XVIII[16] merced a las cuantiosas limosnas ofrecidas por los miembros de su Pontificia, Real y Venerable Esclavitud, elitista confraternidad de treinta y tres miembros fundada el 6 de septiembre de 1659[17]. La cruz que nos ocupa fue ofrendada al devoto Crucificado en el año 1630 por el proveedor de la fiesta *el Maestre de Campo de la gente de Guerra del beneficio de*

---

12 Éste es el caso de la espléndida cruz (1663-1665) que atesora la parroquia matriz de San Marcos Evangelista, de Icod de los Vinos (Tenerife), ejecutada por Jerónimo de Espellosa (1613-1680) y considerada como la mayor obra realizada en filigrana de plata que existe en el mundo. Sobre esta obra puede consultarse: J. HERNÁNDEZ PERERA, ob. cit., pp. 177-178, lám. XXXI, fig. 51; L. S. ROMERO ESTÉVANEZ, «Orfebrería habanera en las Islas Canarias». *Universidad de La Habana* nº. 222 (1984), pp. 390-407; J. GÓMEZ LUIS-RAVELO, «La gran cruz de filigrana de plata, de Icod, mide dos metros y tiene 47 kilos de metal». *Jornada*. Santa Cruz de Tenerife, 6-IV-1985; E. ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, «... una cruz de plata de filigrana grande ...». *Semana Santa. Revista del Patrimonio Histórico-Religioso de Ycod*. Ycod de los Vinos (1999), pp. 2-7, fig s/n. p. 6; D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, *La iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del Siervo de Dios Fray Juan de Jesús*. Icod de los Vinos, 2001, pp. 162-165, fig. 93; G. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, «Platería cubana en La Palma (Islas Canarias)». *Anales del Museo de América* nº. 10 (2002), p. 203, fig. 1; y Mª.J. SANZ, «El arte de la filigrana en Centroamérica. Su importación a Canarias y a la Península». *Goya* nº. 293 (2003), p. 109, fig. 19.

13 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción» en M.A. CASTILLO OREJA (Ed.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, p. 149.

14 J. GONZÁLEZ ISIDORO, «Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de Cristo en la ciudad de Carmona». *Carel. Revista de Estudios Locales* año I, nº. 1 (2003), p. 260.

15 Como ejemplo citamos las palabras del que fuera Director General de Bellas Artes, el Marqués de Lozoya, quien, al visitar Canarias a mediados de la pasada centuria, manifestó que *son muy características las cruces de madera, de gran tamaño, recubiertas totalmente de chapa de plata repujada*. (*Cfr*. J. de CONTRERAS (Marqués de Lozoya), *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, 1945, T. IV, p. 585).

16 Similar a éste del Cristo de La Laguna es el que se encuentra en la Capilla de la Archicofradía Sacramental de Pasión, en la colegiata sevillana de El Salvador, trabajo del platero Tomás Sánchez Reciente, en 1753, para la iglesia de La Anunciación de la Casa Profesa de los jesuitas de Sevilla. (*Cfr*. Mª.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana* ... ob. cit., T. I, pp. 316-317; y T. II, p. 309).

17 J. DE VIERA Y CLAVIJO, *Noticias de la Historia General de las Islas de Canaria*. Madrid, MDCCLXXXIII, T. IV, Lib. XVIII, p. 354 [Ed. facsímil. Valladolid, 2004]; y B. BONNET, «La Venerable Esclavitud ...» ob. cit., s. p.

Taoro de norte a sur, Francisco Baptista Pereira de Lugo, Regidor de esta Isla y Señor de las Islas de La Gomera y Hierro, según reza la leyenda que figura en la obra[18], para que la imagen la luciese, junto con los clavos de plata que él también donó, en la procesión anual del 14 de septiembre, fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz y día principal de los festejos que en honor del Cristo se celebran[19]. Esta cruz, que vino a sustituir a la primitiva, con la imagen del Cristo pintada, y actualmente custodiada en el convento lagunero de las MM. Clarisas[20], no destaca por su decoración, ya que la misma se limita a una serie de rayas cruzadas que se han grabado sobre las chapas formando rombos o losanges a lo largo del árbol y los brazos, sobrio exorno propio de la decoración geométrica característica del período manierista. En el remate se localiza la placa del *Titulus,* realizada en plata repujada, mientras que los brazos carecían de las clásicas perillas que veremos más adelante[21].

Del año siguiente, 1631, databa la desaparecida cruz de plata que perteneció a la Cofradía penitencial de la Sangre de Cristo y la Santa Cruz, establecida en el convento agustino del Espíritu Santo, de La Laguna. La pieza, para la que se adquirió un *sudario con encaxe* estrenado en 1705[22], fue donada por el noble caballero Pedro Matías de Anchieta a dicha confraternidad, para que ésta celebrase la fiesta de la Invención de la Cruz, la principal entre las que organizaba la comunidad agustina y la cofradía[23].

Prueba de la gran devoción profesada al Santo Madero en la Ciudad de Aguere y en el seno de la cofradía de la Sangre es el hecho de que la parroquia matriz de La Concepción, a cuya jurisdicción perteneció el cenobio agustino, hacía cada año un descargo de cuarenta y cuatro reales para la procesión de la Cruz, abonando otros cuarenta o cincuenta reales al predicador de la fiesta[24], así como que la con-

---

18 B. BONNET Y REVERÓN, *El Santísimo Cristo de La Laguna* ... ob. cit., p. 150.

19 M.V. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 216-217.

20 B. BONNET Y REVERÓN, *El Santísimo Cristo* ... ob. cit., p. 150. Esta *Cruz en que vino la Santa Ymagen del Santísimo Christo con el retrato de su Majestad* [...] se colocó en un altar, construido en la sacristía del convento franciscano de San Miguel de las Victorias, en el año 1724. (*Cfr.* C. RODRÍGUEZ MORALES, *Quintana. Cristóbal Hernández de Quintana.* Santa Cruz de Tenerife, 2003, pp. 72-74).

21 Las actuales fueron realizadas en madera sobredorada por el canónigo y Esclavo Mayor Honorario del Cristo D. José Siverio Pérez, en la pasada centuria, según él mismo nos ha manifestado.

22 Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife [AHPT], *Noticia y relación de lo que se ha gastado en la capilla y cofradía de la Sangre según el cuadro de sus cuentas,* Fondo Conventos, Sign. 685, s. f.

23 D. GARCÍA BARBUZANO, «Los capuchinos laguneros de la Sangre de Cristo». *La Prensa del domingo.* Santa Cruz de Tenerife, 27-III-1988; y J. M. RODRÍGUEZ YANES, *La Laguna durante el Antiguo Régimen. Desde su fundación hasta finales del siglo XVII* en M. de PAZ SÁNCHEZ y J.M. CASTELLANO GIL (Coords.), *La Laguna: 500 años de Historia.* San Cristóbal de La Laguna, 1997, T. I, Vol. II, pp. 993-996.

24 AHPT, *Noticia y relación de lo que se ha gastado en la capilla y cofradía de la Sangre ..., doc. cit.,* s. f.

fraternidad de la Sangre le dedicara un retablo en su capilla, mueble litúrgico en el que unos años después se habría de colocar otra cruz, donada por la lagunera Juana Bautista. Esta devota —según declaró ante el escribano Francisco de Maraval Rivero, el 12 de julio de 1656— *por tener mucha devosion* [*sic*] *â la Santa Cruz y cofradía de la Sangre de el Convento de el Señor San Aug.ⁿ de esta Ciudad* [...] *doy una Cruz de bideuras â los dhos priostes que ôy son, êsta quiere se me ponga ênel retablo donde êsta la Santa Cruz para adorno y que ênel êste siempre para siempre jamas.* La donante manifestó asimismo su deseo de que se le dijeran en la capilla de la Sangre y la Santa Cruz dos misas rezadas al año, una el 3 de mayo, fiesta de la Cruz, y la otra el día de Año Nuevo, para las cuales destinaba los quince reales de tributo *ynpuestos ên una casa terrera yguerta de piedra y barro Cubierta de teja en esta Ciudad,* que cada año por enero le pagaban Gaspar Pérez y su esposa Margarita Lorenzo, y que los priostes de la Sangre de Cristo percibirían a partir de enero de 1659[25].

En 1670 se fecha la hermosa *cruz y peana de plata basiada y filigrana guarnesida de christales perfecta y acabada con el mayor primor que el arte han podido darle,* valiosa obra de la que cuelga la imagen quinientista del Cristo de los Remedios[26], talla que corona el tabernáculo del altar mayor de la Catedral de San Cristóbal de La Laguna[27]. Se trata de una pieza realizada siguiendo la técnica de la plata calada, sobre cuyo armazón de madera se ha desplegado una fina decoración barroca, imitando la filigrana, a la que se ha añadido una serie de cristales irisados dispuestos en simetría, los cuales nos hacen recordar los cabujones ovales de esmalte que tanto se prodigaron, sobre todo en las piezas de astil, en la platería del período escurialense o purista de la primera mitad del siglo XVII[28]. Los brazos terminan en unos bellos perillones, mientras que en la tarjeta del INRI se han incluido cuatro de los referidos cristales, de menor tamaño, cada uno decorado con una de las iniciales

25 AHPT, Fondo Conventos, Sign. 682, s. f.

26 C. RODRÍGUEZ MORALES, «Cristo de los Remedios» en VV. AA., *Imágenes de fe. Gran Jubileo 2000.* San Cristóbal de La Laguna, 2000, p. 34, fig. s/n. p. 35 [Cat. Exp. homónima comisariada por el canónigo D. José Siverio Pérez. Catedral de San Cristóbal de La Laguna, 2000]. La talla ha sido recientemente atribuida al escultor tinerfeño Rui Dias de Argumedo. (*Cfr.* IDEM, «El Gran Poder de Dios de la Iglesia de la Concepción». *Semana Santa. San Cristóbal de La Laguna. 2005.* San Cristóbal de La Laguna, 2005, p. 12).

27 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., p. 278; e IDEM, «Arte» en VV. AA., *Enciclopedia Temática de Canarias.* Barcelona, 1995, p. 420. Dio también noticia de esta obra el cronista lagunero J. NÚÑEZ DE LA PEÑA, *Conquista y antigüedades de las islas de la Gran Canaria y su descripción* ... Madrid, 1676, pp. 329-330. Esta cruz va a ser restaurada próximamente merced a una subvención otorgada por el Instituto del Patrimonio Histórico Español, dependiente del Ministerio de Cultura.

28 Como muestra citamos la *custodia de sol* (1600) de la parroquia de Santa María de Betancuria (Fuerteventura); el *ostensorio* (1604) de la Catedral de Santa Ana (Las Palmas de Gran Canaria), labrado por Juan Sánchez, platero de la emperatriz María de Austria; y el *cáliz limosnero* de bronce (1656) donado por Felipe IV al citado templo catedralicio canariense. (*Cfr.* J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., lám. IX, fig. 12; y lám. X, figs. 13 y 14).

del *Titulus*. Conviene señalar que el patrimonio canario estuvo a punto de perder esta interesante pieza de orfebrería, *fabricada con singular artte y hermosura*, en palabras del que fuera Obispo de la Diócesis de Canaria D. Bartolomé García Ximénez, ya que unos años después de haber sido donada se pensó en deshacerla y sustituirla por otra cruz de *chapa labrada de relieve*, es decir, de plata repujada, la cual sería más duradera[29].

Al igual que ocurriera con la del Cristo de La Laguna, esta presea se debe a la devoción profesada a la imagen por una destacada personalidad de la nobleza tinerfeña, cual es la del Capitán D. Francisco Tomás de Franchy-Alfaro y Valcárcel, Caballero de la Orden de Alcántara, el cual la donó junto a su esposa D.ª Ana de Brier y Franiel[30] tras haber abonado los 3000 pesos que costó. Al regalar la obra, el ilustre matrimonio quiso dejar constancia para la posteridad de su devoción al mencionado Cristo haciendo plasmar los blasones de las Casas solariegas de Franchy-Alfaro y Brier en la peana de plata de la cruz[31], hecho que asimismo ha de verse como un anhelo de ostentación de su linaje nobiliario, aspecto característico de la nobleza del Barroco[32]. La cruz permanecía todo el año en el oratorio de la casa de los donantes, salvo cada 9 de agosto en que era trasladada, en compañía del beneficiado, a la antigua parroquia de Ntra. Sra. de los Remedios, hoy catedral, en la que tenía lugar al día siguiente la solemne función religiosa en honor al Cristo, seguida de la solemne procesión por las calles de la ciudad. Una vez finalizada ésta, la cruz regresaba a la casa de los patronos hasta el siguiente año[33]. Hay que señalar que, tras muchos años de permanecer guardada en el tesoro catedralicio, sin haber desfilado por las calles laguneras —incluso estando en ella el Cristo del Amor Misericordioso de la Sala Capitular[34]— esta valiosa pieza de orfebrería ha vuelto a

29 J. PÉREZ MORERA, «Platería en Canarias. Siglos XV al XIX» en VV. AA., *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*. Islas Canarias, 2001, T. I, p. 286. [Cat. Exp. homónima comisariada por la Dra. D.ª M.ª de los Reyes Hernández Socorro. Islas Canarias, 2001].

30 Contrajeron matrimonio en la parroquia matriz de La Concepción, de La Laguna, el 16 de enero de 1664. (*Cfr.* J. RÉGULO (Ed.), *Nobiliario de Canarias*. La Laguna de Tenerife, 1967, T. IV, pp. 897-898; y M. de ZÁRATE Y CÓLOGAN, «Canarias en las corporaciones nobiliarias». *Hidalguía* (1974), p. 9).

31 Esta peana blasonada, cuyo paradero y estado de conservación desconocemos, no figura actualmente en el paso procesional del Cristo de los Remedios, talla que procesiona en el trono del Cristo de Burgos.

32 Con respecto a la clase noble en la España del siglo XVII es de interés el trabajo de A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, «El estamento nobiliario» en *La sociedad española en el siglo XVII*. Madrid, 1963, T. I, pp. 161-322. [Ed. facsímil, Col. «Archivum», nº. 32, Universidad de Granada, 1992].

33 D.V. DARIAS Y PADRÓN, «Devociones olvidadas laguneras. El Cristo de los Remedios». *La Tarde*. Santa Cruz de Tenerife, 6-VIII-1948.

34 J. RODRÍGUEZ MOURE, *Guía histórica de La Laguna*. La Laguna de Tenerife, 1935, p. 55; y A. CIORANESCU, *La Laguna. Guía histórica y monumental*. San Cristóbal de La Laguna, 1965, p. 86.



LÁMINA 1. *ANÓNIMO. Cruz (ca. 1675). Parroquia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz (Foto: E. Zalba).*

ser admirada por los fieles desde el Martes Santo de 1990[35], portando la imagen del Cristo de los Remedios como fue el deseo de los comitentes de la presea.

En el último cuarto del siglo XVII datamos la cruz epónima (lám. 1) que se localiza en un sencillo altar adosado a la pared de la nave del Evangelio, en la parro-

35 ANÓNIMO, «Cristo de los Remedios». *Semana Santa. San Cristóbal de La Laguna. 1990.* San Cristóbal de La Laguna, 1990, p. 18.

quia matriz de Ntra. Sra. de la Peña de Francia, de Puerto de la Cruz (Tenerife)[36]. En esta ocasión nos encontramos ante una pieza que presenta un interesante repertorio decorativo, cubriéndose las chapas de un profuso ornato a base de espejos ovales lisos enmarcados por óvalos[37], estrellas de ocho puntas y flores de dieciséis pétalos, simétricamente dispuestos, mientras que sus brazos aparecen rematados por perillones ajarronados flanqueados por tornapuntas, coronándose el árbol con la tarjeta del INRI[38]. La cruz portuense, antigua pertenencia de la Hermandad de la Misericordia, y adquirida para celebrar la fiesta de la Patrona de la Ciudad[39], fue recogida en el inventario parroquial de 1826, siendo párroco D. Manuel Ildefonso Esquivel, como *Una cruz de cosa de dos varas y media y dos pulgadas de alto con alma de palo (forrada de plata labrada al martillo y cuya peana está también forrada del mismo metal solo por tres lados)*[40]. En cuanto a su origen, se ha barajado la posibilidad de que haya sido confeccionada en México[41], posibilidad en la que abundaría su exorno a base de estrellas y flores —que no soles, como han señalado algunos autores—, aunque a nuestro juicio se trata más bien de una obra canaria, tal vez realizada en uno de los numerosos obradores laguneros bajo el notable influjo de la platería indiana arribada a las Islas.

Los ejemplares de los que nos ocuparemos a continuación, realizados a lo largo del Setecientos, fueron realizados, salvo alguna que otra excepción, empleando la técnica de la plata repujada, la preferida por los plateros del siglo XVIII, puesto que la maleabilidad del argénteo metal les permitía lograr en sus creaciones bellos efectos lumínicos y cromáticos, consiguiendo contrastes de luces y sombras de gran

---

36 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería ...* ob. cit., p. 279; y J. TRUJILLO CABRERA, *Guía de la Diócesis de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1965, p. 224.

37 Elemento decorativo que también figura en la cruz procesional manierista (*ca.* 1681) de la parroquia portuense. (*Cfr.* J. PÉREZ MORERA, «Cristo Altar, Vaso Sagrado y Sol Radiante. Cruz parroquial» en M. MONTESDEOCA (Coord.), *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*. Puerto de la Cruz, 2001, p. 162, Cat. 2. [Cat. Exp. homónima. Puerto de la Cruz, 1-VI/22-VII-2001].

38 Esta placa del INRI, realizada con letras sobredoradas, fue donada por D.ª Antonia Jorge, Vda. de González, durante los años en que fue párroco de la Peña de Francia el Rvdo. P. D. Benigno Mascareño (1903-1913). (*Cfr.* Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna, *Parroquia de Ntra Sa de la Peña de Francia (Puerto de la Cruz). Ynventario Parroquial*, 1985, caja nº. 2 de inventarios, Arciprestazgo de La Orotava, f. 1).

39 M.V. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 169-170. En el momento de concluir este trabajo (febrero de 2006), la Cruz de Plata, debido a su precario estado de conservación, está siendo sometida a un proceso de restauración por los técnicos de la empresa tinerfeña «Krijer Metales Preciosos», gracias a una subvención otorgada por el Ayuntamiento portuense y a los donativos de la Hermandad del Cristo de la Salud y de la feligresía. (*Cfr.* A.M. GONZÁLEZ, «Una aportación del Ayuntamiento de 2.000 euros permite restaurar la Cruz». *Diario de Avisos*. Santa Cruz de Tenerife, 28-II-2006).

40 A. RUIZ ÁLVAREZ, *Estampas históricas del Puerto de la Cruz. Santísimo Cristo de la Misericordia*. Santa Cruz de Tenerife, 1949, p. 10.

41 C. CALERO RUIZ y P. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia. Puerto de la Cruz*. Puerto de la Cruz, 1985, pp. 8-9, lám. 2; y ANÓNIMO, *Las Cruces del Puerto de la Cruz. Catálogo*. Puerto de la Cruz, 1999, p. 45.

efectismo, dependiendo del mayor o menor realce de los motivos repujados. Éstos están constituidos principalmente por elementos fitomorfos, como flores carnosas, capullos, roleos vegetales, hojas y tallos envolventes, así como querubines e Insignias de la Pasión, a los que habría que añadir la rocalla, que hará acto de presencia en la segunda mitad de la centuria, inundando las superficies de las chapas del precioso metal casi sin dejar zonas lisas. El repertorio decorativo que se repuja va a coincidir con el plasmado por los carpinteros en los numerosos retablos que se construyeron en aquel momento[42], hecho que no ha de extrañarnos si tenemos en cuenta que ellos colaboraban con los orfebres ejecutando los armazones o almas de madera sobre las que los plateros clavaban las chapas de plata[43].

A la generosidad de los devotos del mexicano Cristo del Altar Mayor (1552-1555), venerado en la basílica menor de San Juan Bautista, de Telde (Gran Canaria)[44], se debe la presencia en el citado templo de una interesante cruz de plata repujada[45]. En esta ocasión, nos encontramos ante una variante con respecto a los ejemplares comentados con anterioridad, ya que la cruz teldense no presenta una decoración continua, sino que ésta ha sido segmentada mediante cintas o bandas, ofreciendo cada uno de los recuadros diferente ornato de estirpe barroca[46]. Cabe la posibilidad de que a la hora de realizar el trabajo haya influido en su autor la rica platería americana arribada al archipiélago, como pueden ser las cruces procesionales cubanas conservadas en las parroquias de Santa Úrsula, del municipio homónimo, y San Pedro Apóstol, de Vilaflor, ambas en Tenerife[47]. Estas cruces manieristas, consideradas en un principio obras mexicanas, fueron confeccionadas en talleres de

42 Al respecto, *Vid.* A. TRUJILLO RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en Canarias.* Las Palmas de Gran Canaria, 1977 (2 Vols.); y M. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, «Los maestros retablistas de principios del siglo XVIII en Tenerife» en F. MORALES PADRÓN (Coord.), *Actas del V Coloquio de Historia Canario-Americana (1982).* Las Palmas de Gran Canaria, 1985, T. II, pp. 693-727.

43 J. PÉREZ MORERA, «Platería en Canarias ...» ob. cit., p. 286.

44 P. HERNÁNDEZ BENÍTEZ, *Telde (sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos).* Las Palmas de Gran Canaria, 1958, pp. 103-104, fig. s/n.

45 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., p. 278, lám. XCVII, figs. 162-164; lám. XCVIII, figs. 165-166; y lám. XCIX, figs. 167-169.

46 En este sentido, la pieza grancanaria se relaciona con la gran cruz (364 x 203 cms.) del Santo Cristo de San Agustín, venerado en el convento granadino del Santo Ángel, pues su *patibulum* y *stipes* están también divididos por recuadros de diferente tamaño conteniendo abundante ornato vegetal y las Insignias de la Pasión. Es posible que su autoría corresponda al platero Andrés Romero, avecindado en la Ciudad de La Alhambra en 1730. (*Cfr.* P. BERTOS HERRERA, *Imaginería y platería de la Semana Santa de Granada.* Granada, 1994, pp. 78-83 y 217; e IDEM, «Piezas de plata que acompañan a la imagen del Santo Cristo de San Agustín». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 27 (1996), pp. 95-104, figs. 1-6).

47 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., pp. 174 y 215, lám. XXIX, fig. 47; M. RODRÍGUEZ MESA, *Historia de Santa Úrsula.* Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 302; J. HERNÁNDEZ PERERA, «Arte», art. cit., p. 400; y A. DARIAS PRÍNCIPE y E.A. GARCÍA DE PAREDES PÉREZ, *Juan Pedro López y su tiempo. Un retazo del Arte Colonial.* Santa Cruz de Tenerife, 1996, s. p., lám. s/n. [Cat. de la Exp. homónima. Garachico, Septiembre-noviembre de 1996].

La Habana[48], y presentan sus árboles y brazos segmentados, incluyendo un espejo decorado con motivos vegetales en cada tramo, como recuerdo de los cabujones de esmalte del período escurialense[49]. La pieza teldense, ejecutada por el maestro Antonio Hernández en 1701, según proclama la leyenda que figura en la peana del madero[50], se remata con la placa del INRI y grandes perillones en forma de flor de lis, elemento ornamental característico de la platería dieciochesca[51] cuyo origen se halla en las cruces de plata catalanas del siglo XIII, que asimismo muestran este ornato como remate de sus brazos y árbol[52].

Del año 1708 databa el suntuoso trono procesional que poseyó el Cristo de la Misericordia, talla gubiada por el citado maestro Rui Dias de Argumedo (1585) que se venera en la parroquia matriz de La Concepción, en La Orotava (Tenerife)[53]. Dicho trono, limosna del noble caballero D. Diego Benítez de Lugo y Vergara, Marqués de Celada, se componía de una rica cruz de plata labrada y una peana decorada con catorce cartelas, más otros tantos pebeteros dispuestos para acoger cirios. Esta presea, que recorría las calles villeras en las festividades de la Circuncisión de Cristo (1 de enero) e Invención de la Cruz (3 de mayo), a hombros de los cofrades de la Santa Vera Cruz y Misericordia, vino a sustituir una antigua cruz

48 La de Santa Úrsula fue donada por el Capitán Amador Pérez en 1625, mientras que la de Vilaflor fue realizada a finales del siglo XVII o principios del siguiente. (*Cfr.* M. RODRÍGUEZ MESA, ob. cit., p. 302; y J. PÉREZ MORERA, «La platería de la Comarca de Abona» en VV. AA., *Actas de las I Jornadas de Historia del Sur de Tenerife (Comarca de Abona) (1999).* Santa Cruz de Tenerife, 1999, p. 425.

49 Otro ejemplar muy parecido, con espejo oval en el arranque del árbol, borde calado y macolla cilíndrica coronada por cúpula gallonada, exornada con querubines de rasgos grotescos y grandes asas, desapareció del Tesoro de la parroquial de Puerto de la Cruz. Hay documentación gráfica de la pieza en C. CABELLO DE ALBA, *Historia religiosa del Puerto de la Cruz. Parroquias, conventos y ermitas.* San Cristóbal de La Laguna, 1980, p. 47. [Tesina inédita].

50 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería ...* ob. cit., p. 278. P. HERNÁNDEZ BENÍTEZ (ob. cit., p. 121) y Mª. de los R. HERNÁNDEZ SOCORRO (Coord.) (*Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX.* Madrid, 2000, p. 296) dan la fecha de 1704 para la ejecución del trabajo.

51 Sirvan de muestra las de la *corona* perteneciente a la *Inmaculada Concepción* tallada por Pedro Duque Cornejo para la parroquia sevillana de Santa Ana, y las *potencias* en forma de flor de lis que posee la imagen dieciochesca del *Cristo de la Humildad y Paciencia*, de la colegiata hispalense de El Salvador, donadas por el residente en Indias Juan González de Valdés, en 1738. (*Cfr.* Mª.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana ...* ob. cit., T. I, pp. 243-246; y T. II, pp. 110 y 310; y J. DOMÍNGUEZ LEÓN y J. RODA PEÑA, *Esplendor Eucarístico en la Hermandad de Pasión.* Sevilla, 2005, s. p. [Cat. Exp. homónima. Patio de los Naranjos de El Salvador, Sevilla, 20/29-V-2005]).

52 E. GARCÍA BARRAGÁN, «Precedentes de las cruces atriales de la Nueva España». *Traza y Baza* nº. 7 (1978), p. 130.

53 M.A. ALLOZA MORENO y M. RODRÍGUEZ MESA, *Misericordia de la Vera Cruz en el Beneficio de Taoro desde el siglo XVI.* Santa Cruz de Tenerife, 1984, p. 272, fig. s/n. p. 272; y C. CALERO RUIZ, «Cristo de la Misericordia» en VV. AA., *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo.* Santa Cruz de Tenerife, 2003, T. II, pp. 342-343, Cat. 157. [Cat. Exp. homónima. San Cristóbal de La Laguna, 4-XI-2003/15-I-2004].

grande de plata con su peana, que ya figura citada en un *Inventario* de la Cofradía en 1629. Lamentablemente, pieza tan valiosa de la platería isleña no ha llegado hasta nosotros, disponiendo el Crucificado en la actualidad de una sencilla cruz de plata lisa, decorada con cantoneras de bronce sobredorado, en la que el divino simulacro procesiona cada año con motivo de la fiesta septembrina de la Exaltación de la Santa Cruz[54].

La parroquia matriz de El Salvador, de Santa Cruz de La Palma, posee otro rico ejemplar realizado en el Setecientos. Nos referimos a la cruz donada por el beneficiado Simón Florencio Rodríguez Montero, en 1726, que cada 3 de mayo, fiesta de la Patrona de la Ciudad, recorre las calles de la capital palmera[55]. Se trata esta vez de una cruz de sección octogonal, cuyas chapas de plata repujada muestran una profusa decoración de carácter fitomorfo que invade toda su estructura, terminando sus brazos en unas grandes piñas rodeadas de carnosas hojas. Esta cruz —que, aunque ejecutada en 1726, según la inscripción que la misma contiene, no es citada en los inventarios parroquiales hasta el año 1782[56]— se enriquece con una peana de notables proporciones, que adquiere la forma de una copa de sección hexagonal, asimismo provista de un exuberante exorno[57].

Empleando la técnica de la plata calada y repujada ha sido confeccionada la conocida como Cruz Verde, localizada en la capilla homónima sita en La Laguna[58]. Se trata de un santo madero pintado de verde que, por una causa expiatoria, se cubrió de láminas de plata en la que se representaron motivos barrocos de gran riqueza[59]. El trabajo fue costeado por los hermanos Quintana, sacerdotes laguneros y propietarios de la casa a cuya fachada estaba adosada la mencionada cruz. Ellos mismos construyeron de su propio peculio la capilla anexa a su domicilio[60], que acogería la cruz, la cual habría sido erigida hacia el año 1761, cuando el Vicario de

54 M.A. ALLOZA MORENO y M. RODRÍGUEZ MESA, ob. cit., pp. 282 y 288-290.

55 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., p. 279; y J. TRUJILLO CABRERA, ob. cit., p. 291. Para el estudio de la devoción y fiestas de la Cruz en la Isla de La Palma, *Vid.* Mª.V. HERNÁNDEZ PÉREZ, *La Isla de La Palma. Las Fiestas y Tradiciones.* Santa Cruz de Tenerife, 2001, pp. 126-153; y C. BRITO DÍAZ, *Las Cruces de Mayo en Breña Baja. Tradición y arte.* Breña Baja, 2005.

56 *Una cruz grande con su peana para el dia de la invención.* (*Cfr.* G. RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 81, nota 307).

57 Ibidem, pp. 81-82, fig. 47, Cat. 36.

58 C. RODRÍGUEZ MORALES, *Quintana* ... ob. cit., fig. s/n. p. 15. En cuanto al significado de la Cruz Verde, *Vid.* M. JIMÉNEZ MONTESERÍN, *Introducción a la Inquisición Española. Documentos básicos para el estudio del Santo Oficio.* Madrid, 1980, pp. 677-678.

59 La razón por la que la sencilla cruz se enriqueció con la plata fue como expiación por el apuñalamiento de un joven de Santa Cruz de Tenerife a manos de dos asesinos, quienes habían sido pagados para llevar a cabo el crimen por una dama despechada. (*Cfr.* J. RODRÍGUEZ MOURE, ob. cit., p. 187).

60 Recientes investigaciones han demostrado que la casa de los Quintana no era exactamente la que se encontraba al lado de la capilla de la Cruz Verde, sino la edificada justo por encima de la misma. (*Cfr.* C. RODRÍGUEZ MORALES, *Quintana* ... ob. cit., p. 17).



LÁMINA 2. *ANÓNIMO. Cruz Rica y peana del Cristo de La Laguna (ca. 1650-1750). Museo del Real Santuario del Stmo. Cristo de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna (Foto: M. V. López).*

Tenerife dio autorización para celebrar misa en dicho recinto. El clérigo Francisco Hernández de Quintana custodiaba en su casa las piezas que se empleaban en los cultos que tenían lugar en la capilla[61], la cual aún hoy se abre a la veneración de los fieles cada 3 de mayo[62].

61 Ibidem.

62 Fue restaurada en 1994 por el deterioro que presentaba. (*Cfr.* M. BERMUDO, «La ciudad lagunera ha recuperado la Capilla de la Cruz Verde». *Diario de Avisos.* Santa Cruz de Tenerife, 4-V-1994).

Si bien el trabajo de platería desarrollado sobre la cruz ha sido fechado en 1700[63], creemos que es más probable que el mismo se haya llevado a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII, más concretamente durante los años en que se realizaron los trabajos de construcción de su capilla, con el objeto de que el madero luciese en todo su esplendor para el momento de la apertura del referido recinto que la acogería.

En torno a esos años, también habrá sido elaborada en un obrador lagunero la que hemos denominado *Cruz Rica* del venerado Cristo de La Laguna, alhaja en la que procesiona el devoto simulacro durante sus populares Fiestas de Septiembre, la cual se expone en el Museo del Real Santuario, abierto en 1990 por iniciativa del P. José Siverio (lám. 2)[64]. En esta ocasión, nos hallamos ante un hermoso ejemplar trabajado en plancha de plata repujada en su color, cuyos brazos y árbol se cubren de una profusa decoración barroca a base de motivos vegetales (tallos, hojas y flores), estando rematados los mismos por cantoneras labradas en plata sobredorada —al igual que la placa del INRI y los clavos—, formadas por perillones ajarronados que aparecen flanqueados por delicadas tornapuntas caladas. Esta cruz vino a enriquecer el suntuoso trono procesional del Cristo, obra que ya había iniciado en la primera mitad del siglo XVII el Capitán Lázaro Rivero al donar [...] *una peana de plata batida para las andas del Sto. Christo, que costó con la hechura mill ducados* [...], según recoge el *Inventario* del convento franciscano Casa Grande de San Miguel de las Victorias, realizado el 29 de agosto de 1654[65]. La basa o peana, confeccionada en plata en su color, adopta una configuración piramidal, estando inundadas sus cuatro caras por un prolijo exorno en el que destacan parejas de S atravesadas por un clavo con cabeza en punta de diamante, emblema de la Esclavitud del Crucificado de Agüere[66], mientras que las esquinas se decoran con molduras ceriferarias, a manera de sigmas, y esculturas aquiliformes coronadas de alas explayadas, asimismo ceriferarias y alusivas a la victoria y majestad divina[67]. Este hermoso trono fue concluido entre los años 1965-1976 con una gran mesa recorrida en sus cuatro frentes por una delicada cenefa de plata calada sobre terciopelo —que evoca la

63 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., p. 279, lám. C, fig. 170; y J. RODRÍGUEZ BRAVO, «Cruz Verde» en C. CALERO RUIZ (Coord.), *Res Gloriam Decorant. Arte Sacro en La Laguna.* San Cristóbal de La Laguna, 1998, pp. 142-143. [Cat. Exp. homónima. La Laguna, 1998].

64 A. ALEMÁN DE ARMAS, «El Cristo y la Esclavitud». *La Gaceta de Canarias. La Laguna, septiembre.* San Cristóbal de La Laguna, 14-IX-1991.

65 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., pp. 268 y 278, nota 23.

66 Con este signo se tatuaban las mejillas los esclavos de Sevilla, siendo posteriormente utilizado por hermandades sacramentales y otras esclavitudes (*Cfr.* B. BONNET Y REVERÓN, ob. cit., pp. 144 y 194), como es el caso de la del Cristo lagunero o la del milagroso Cristo de los Dolores, del convento agustino de Tacoronte, también en Tenerife. La insignia de la S y el clavo figura en otras piezas del Tesoro del Cristo de La Laguna, como en uno de sus *velos* (1754-1756) y en las cadenas caladas de la *lámpara mayor* que pende del arco toral de la capilla, pieza ejecutada en La Laguna (*ca.* 1700). (*Cfr.* J. PÉREZ MORERA, «Los velos y las lámparas votivas del Santo Crucifijo». *Fiestas del Cristo de La Laguna.* San Cristóbal de La Laguna, 2001, s. p., figs. s/n.).

67 J. Mª. ALBERT DE PACO, *Diccionario de símbolos.* Barcelona, 2003, p. 106.



LÁMINA 3. *ANÓNIMO. Cruz y peana (1765-1803). Parroquia de Santiago Apóstol, Realejo Alto, Villa de Los Realejos (Foto: M. V. López).*

antigua y compleja técnica del recamado—, labor del prestigioso orfebre lagunero Buenaventura Alemán de Armas (1933-1984)[68].

De sección tetralobulada y gran empaque barroco es la hermosa cruz (lám. 3) que atesora la parroquia matriz del Apóstol Santiago, de Realejo Alto (Tene-

68 A. ALEMÁN DE ARMAS, «La orfebrería en El Cristo. Una obra acabada de Ventura Alemán». *La Gaceta de Canarias. La Laguna, septiembre.* San Cristóbal de La Laguna, 14-IX-1991.

rife)[69]. Costeada por los miembros de la Cofradía de la Santa Vera Cruz, Sangre y Misericordia de Nuestro Señor Jesucristo, fundada el 24 de febrero de 1610, se fue revistiendo de chapas de plata repujada a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, finalizando los trabajos en 1765, pues en ese año es citada en un inventario de la cofradía como ya finalizada[70]. Su peana, de configuración piramidal ochavada y perfil cóncavo-convexo, fue concluida en los albores del Ochocientos con el donativo del feligrés Isidro de la Guardia, concretamente en 1803, según corrobora la leyenda de la parte inferior de la peana[71]. En cuanto a su decoración, la cruz hace gala de un ornato de progenie barroca, con un repujado de poco realce, mientras que la peana ha sido confeccionada bajo las pautas de la dicción plástica rococó, tal y como preconiza su rico exorno a base de rocallas simétricas, las cuales forman cartelas que acogen Insignias de la Pasión[72].

De notable semejanza con la cruz de Realejo Alto, tanto en su decoración como en su sección tetralobulada, es la que se halla en la capilla de la Cruz de los Plateros, edificada en el Puente de San Juan, de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna[73]. La presea, al igual que la modesta edificación que la acoge, fueron sufragados por la Cofradía de los Plateros que laboraban en la antigua capital de Tenerife, con la finalidad de celebrar la fiesta de la Invención de la Cruz cada 3 de mayo[74]. En el caso tinerfeño, no fue San Eloy, patrón de los plateros[75], quien recibiera las ofrendas

---

69 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., p. 279; J. TRUJILLO CABRERA, ob. cit., p. 216; y J.G. PLASENCIA FEBLES (Coord.), ob. cit., fig. s/n. Fue restaurada en 1992 por el orfebre lagunero D. Juan Ángel González García (La Laguna, 1946), habiendo sido costeado el trabajo por la feligresía de Realejo Alto. (*Cfr.* M. SERRANO CAMACHO, *El repujado de metales en la orfebrería canaria.* San Cristóbal de La Laguna, 1997, p. 278. [Tesis Doctoral inédita].

70 *Una cruz de plata que han vestido los proveedores y se finalizó el año de 1765.* (*Cfr.* J.Mª. MESA MARTÍN, «Aproximación a la historia de la Cofradía de la Santa Vera Cruz y Misericordia de Jesucristo, de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Los Realejos, en el Décimo Aniversario de su tercera refundación». *Semana Santa. Parroquia Matriz del Apóstol Santiago. 2004.* Histórica Villa de Los Realejos, 2004, s. p.).

71 G. CAMACHO Y PÉREZ-GALDÓS, *Iglesias de La Concepción y Santiago Apóstol.* Villa de Los Realejos, 1983, pp. 57-58.

72 J.C. LÓPEZ PLASENCIA, «La Semana Mayor en el Realejo de Arriba, SS. XVI-XX». *La Prensa* nº 249, Santa Cruz de Tenerife, 7-IV-2001.

73 J. RODRÍGUEZ MOURE, ob. cit., p. 188. Las capillas laguneras de la Cruz de San Francisco (1810) y Cruz de los Herreros (1816) también acogen bellas cruces barrocas de plata repujada. Sobre estas capillas, *Vid.* D.V. DARIAS Y PADRÓN, «Típicas fiestas laguneras. La Santa Cruz de mayo». *El Día.* Santa Cruz de Tenerife, 3-V-1958; y C. GARCÍA GARCÍA, «Las cruces de mayo, en La Laguna». *La Prensa del domingo.* Santa Cruz de Tenerife, 1-V-1988.

74 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., p. 279, lám. LXX, fig. 126. La cruz de plata venerada en su desaparecida ermita lagunera de la Villa de Arriba, sita frente a la parroquia de La Concepción, contó asimismo con una cofradía responsable de su culto, fundada el 18 de abril de 1757. (*Cfr.* D. GARCÍA BARBUZANO, «La ermita de la Santísima Cruz de la Villa de Arriba». *La Prensa del domingo.* Santa Cruz de Tenerife, 16-IV-1989).

75 Mª.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana* ... ob. cit., T. I, pp. 32-33; e IDEM, «Iconografía de San Eligio en la Europa Medieval» en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2001.* Murcia, 2001, pp. 257-271.

y veneración de los maestros del arte de la platería, sino que —al contrario de lo que aconteciera en los gremios peninsulares[76]— lo fue el santo madero, para cuya festividad la confraternidad nombraba cada año un mayordomo encargado de organizar los festejos de mayo.

Considerado *el mejor ejemplo de repujado dieciochesco* es la hermosa cruz que podemos admirar en el Tesoro de la parroquia matriz de La Concepción, de la Villa de La Orotava[77]. Se trata de un ejemplar de sección cuadrangular (169 cm.) en el que a lo largo de sus brazos y árbol, rematados por cantoneras en forma de esfera achatada rodeada de hojas, el anónimo platero ha repujado doce medallones ovales enmarcados por hojas de acanto, de depurado dibujo y gran delicadeza, que acogen ángeles sobre cúmulos de nubes y bajo un querubín portando varios Instrumentos de la Pasión (bolsa y monedas, corona de espinas y caña, linterna y espada con la oreja derecha de Malco, gallo, cruz, columna y flagelos, escalera, lanza y rama de hisopo, clavos, Santa Faz de la Verónica, tenazas y martillo, y, por último, ángel jugando a los dados)[78]. De la alta calidad y meditado programa del trabajo se colige que su anónimo autor debió de ser un artífice con gran dominio del oficio, amén de estar instruido en iconografía sacra. Al formar parte las Insignias del repertorio decorativo, la cruz orotavense adquiere un sentido pedagógico o aleccionador alusivo al magno misterio de la Redención del Hombre, al tiempo que el argénteo madero es visto como trofeo de victoria o triunfo, ya que con esas *Arma Christi* en manos de los ángeles El Redentor venció la muerte y el pecado[79]. El precedente de esta Cruz

---

76 Al respecto, entre otros, *Vid.* los estudios de R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana.* Toledo, 1915; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños.* Madrid, 1983; y Mª.J. SANZ, *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867.* Sevilla, 1991.

77 J. HERNÁNDEZ PERERA, «La Parroquia de la Concepción de La Orotava. Apuntes histórico-artísticos». *Revista de Historia* año XVI, tomo IX, nº 64 (1943), p. 274; J. de CONTRERAS (Marqués de Lozoya), ob. cit., T. IV, p. 590, fig. 560; J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., pp. 279-280; y J. TRUJILLO CABRERA, José, *op. cit.*, p. 206. Este autor la considera *de procedencia desconocida.*

78 M.A. ALLOZA MORENO y M. RODRÍGUEZ MESA, ob. cit., pp. 290-291, figs. s/n. pp. 261, 265 y 287.

79 J. GONZÁLEZ ISIDORO, ob. cit., p. 261. Para el estudio de las *Arma Christi* son de interés los trabajos de R. BERLINER, «Arma Christi». *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* nº. 6 (1955), pp. 35-116; G. SCHILLER, «The *Arma Christi.* Instruments of the Passion» en *Iconography of Christian Art. The Passion of Jesus Christ.* New York, 1972, pp. 184-197, figs. 654-680 (2nd Ed.); S. SEBASTIÁN, «Los *Arma Christi* y su trascendencia iconográfica en los siglos XV y XVI» en *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (1989).* Valladolid, 1990, pp. 265 y ss.; y L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento.* Barcelona, 2000, T. 1, Vol. 2, pp. 529-530 (2ª Ed.). Otras *Cruces de la Pasión* se localizan en la parroquia matriz de La Asunción, de San Sebastián de La Gomera, hecha en madera dorada y policromada para desfilar en la Magna Procesión del Santo Entierro (*Cfr.* A. DARIAS PRÍNCIPE, *Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián.* Santa Cruz de Tenerife, 1986, p. 45; y J. ARMAS NÚÑEZ, «Cruz para la exaltación» en VV. AA., *La Huella y la Senda.* Islas Canarias, 2003, pp. 99-100, Cat. 2.A.1.3. [Cat. Exp. homónima]), y en la parroquia de San Pedro Apóstol del pago de Daute, en la Villa y Puerto de Garachico (Tenerife), de madera en su color y labor más tosca que la anterior, que está adosada a la pared sur del templo.

de la Pasión hemos de buscarlo en las tablas cruciformes hispanoflamencas de hacia 1500, pintadas al óleo con los Emblemas de la Pasión, como las conservadas en el Museo Colegial de Daroca (Zaragoza) y Museo de Arte de Cataluña, atribuidas a Martín Bernat, seguidor de Bartolomé Bermejo. Estas obras, a su vez, han de ser consideradas modelo para las denominadas *cruces atriales* o *tequitqui* que, llevadas a cabo por los indígenas novohispanos con cierta tosquedad, se colocaron en los atrios de los cenobios mexicanos a lo largo del siglo XVI (Atzacoalco, Huichapán, Santa María de Teotihuacán, Acolmán...)[80].

Con respecto a la procedencia de la cruz de La Orotava, en un principio se creyó antigua pertenencia del convento de MM. Clarisas de San José, de dicha Villa, en cuya iglesia habría coronado el expositor de plata del altar mayor, confeccionado en 1776 cuando era abadesa la Rvda. M. Agustina de San Francisco Estévez[81]. Sin embargo, un reciente estudio sobre la platería de este cenobio descarta dicha procedencia, ya que en ningún momento la cruz es citada en la documentación del referido monasterio[82].

De gran belleza era la cruz del Cristo de la Misericordia que se custodiaba en la parroquia matriz de La Concepción, de Realejo Bajo (Tenerife)[83], lamentablemente perdida en el incendio que destruyó este hermoso templo en 1978 (lám. 4). Se trataba de una pieza de sección circular que destacaba por la rica decoración barroca que cubría su estructura, la cual presentaba un destacado relieve en los motivos repujados, rematándose sus brazos y árbol por perillones con exorno de hojas de acanto y el INRI. Si bien este ejemplar ha sido datado sin respaldo documental en 1804[84], lo cierto es que la cruz ya figura citada en un inventario de la platería del templo en 1790[85], debiendo de haber sido confeccionada con posterioridad a 1731, año en que aún la cofradía de la Santa Misericordia disponía de un trono con una

---

80 E. GARCÍA BARRAGÁN, ob. cit., pp. 130-132, figs. s/n.

81 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería ...* ob. cit., p. 280; y M. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Clero regular y sociedad canaria en el Antiguo Régimen: los conventos de La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife, 1984, p. 237.

82 J.A. LORENZO LIMA, «Conjunto de manifestador, sagrario y frontal» en N. PÉREZ HERNÁNDEZ (Coord.), *El Tesoro de La Concepción*. Muy Noble y Leal Villa de La Orotava, 2003, p. 115, Cat. 10. [Cat. Exp. homónima. Villa de La Orotava, mayo-junio de 2003].

83 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería ...* ob. cit., p. 279; y J. TRUJILLO CABRERA, ob. cit., p. 218.

84 M.J. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ y O. REMÓN PÉREZ, «Cristo a través de sus imágenes» en VV. AA., *Semana Santa. Los Realejos*. Histórica Villa de Los Realejos, 2003, p. 83, fig. s/n. p. 81. La *cruz* no fue ejecutada en el año 1804, como erróneamente afirman estos autores, sino que la misma fue recogida en un inventario fechado el 18 de mayo de ese año, realizado cuando entró como mayordomo de fábrica Miguel Josef Yánez, e incluido en el *Libro II de visitas* de la parroquia, indicándose que la pieza había sido obsequio de la feligresía de Realejo Bajo al Cristo de la Misericordia. (*Cfr.* G. CAMACHO Y PÉREZ-GALDÓS, ob. cit., p. 21, nota 24).

85 Archivo Parroquial de La Concepción de Realejo Bajo [APCRB], *Una Cruz grande q. sale el día 3 de mayo cada año, Inventario de las Alhajas que se hallan en esta Igl.a Parroql. De la Inmaculada Concep.n de Na Sa de este lugar del Rxo. de Abajo*, 1790, s. f.



LÁMINA 4. *ANÓNIMO. Cruz del Cristo de la Misericordia (ca. 1750). Parroquia de La Concepción, Realejo Bajo, Villa de Los Realejos (desaparecida) (Foto: J. Siverio).*

cruz de madera dorada[86] que la misma había costeado en 1688 para sacar al Cristo en la Procesión del Mandato[87]. Asimismo, la cofradía hizo otros descargos a lo largo del Setecientos, con el objeto de enriquecer a su imagen titular mediante el aderezo

86 APCRB, *Por una Padiguela y Cruz de palo dorado que sirve para sacar en procesión la referida imagen de nro Señor, Libro II de la Cofradía de Misericordia (1724-1794)*, f. 19 r. Este inventario fue elaborado el 27 de marzo de 1731, siendo beneficiado D. Domingo Pinto de Acuña, con motivo de la entrega de alhajas al nuevo mayordomo de la cofradía, D. Bartolomé de la Rosa.

87 APCRB, *Ytem seiscientos y cincuenta y siete reales que hizo de todo costo la padiguela cruz de madera con su peana hechura dorado y otras cosas* [...], *Libro I de la Cofradía de Misericordia (1623-1724)*, año 1688, f. 85 r.

de otras piezas de orfebrería, como fueron los *clavos*, unas *potencias*[88] y un *solio*[89]. La cruz de Realejo Bajo —que hasta el mencionado incendio se encontraba con el Cristo en la hornacina de su retablo de gusto clasicista, emplazado en la nave colateral del Evangelio— es recogida por otros inventarios realizados con posterioridad, caso de los fechados en 1838[90], 1868[91] y 1903[92].

De remates trilobulados y sobria decoración goticista —destacando la flor tetrapétala inscrita en un nimbo en el cuadrón del anverso[93]— es la cruz de plata del Cristo de los Dolores, venerado en la parroquia matriz de San Juan Bautista, de la Villa de San Juan de la Rambla (Tenerife). Su hechura se puede datar entre 1923-1926, intervalo en el que se edificó la capilla del Cristo, recinto sufragado por su devota D.ª Dolores Díaz-Llanos y Oramas[94], quien también pudo haber costeado esta sencilla cruz, obra que se localiza junto al Crucificado en la hornacina de su retablo neogótico.

Las últimas cruces de plata labradas en Canarias hasta el momento son la que posee la imagen del Cristo del Rescate, de la parroquia de La Concepción de La Laguna, obra de Juan Ángel González García (1988)[95], y la del Cristo de la Inspiración, hermosa escultura barroca atribuida al escultor flamenco José de Arce (*ca.* 1607-1666), que se venera en la parroquial de San Marcos, de Icod de los Vinos[96]. La obra, costeada por los mayordomos del Cristo en 1995, fue realizada en chapa de plata repujada por el mismo orfebre lagunero, imitando las grandes cruces de plata

88 APCRB, *Por tres clavos y tres potencias de plata con tres rosquillas de plata para el Crucifixo grande, Libro II de la Cofradía ...*, f. 19 r.

89 APCRB, *Por 117 reales y 24 maravedíes gastados en el solio del Señor, Libro II de la Cofradía ...*, año 1790, f. 38 v.

90 APCRB, *Otra cruz grande de plata para la función del día tres de mayo que está con un Santo Cristo en el nicho de Misericordia*, s. f. *Inventario* realizado en abril de 1838, coincidiendo con el nombramiento de D. Nicolás Díaz de la Guardia como nuevo beneficiado de la parroquia tras la renuncia de D, Pedro Acevedo.

91 APCRB, *Una cruz grande de plata con alma de palo, con inri y sus tres perillas para el Cristo de la Misericordia*, núm. 33, s. f. El *Inventario* se llevó a cabo el 17 de diciembre de 1868, siendo párroco D. José Díaz y García.

92 APCRB, *Una Cruz grande de plata con alma de palo, con inri y sus tres perillas, Yglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción del Realejo Bajo. Inventario de las alhajas y enseres de la misma y del Santuario de Nuestra Señora del Carmen*, 7 de junio de 1903, núm. 32, s. f.

93 Como la que figura en el cuadrón de la *cruz procesional* labrada en Burgos (*ca.* 1450) para la parroquia de San Martín de la Vega de Paje, en Pola de Siero (Asturias), la cual se conserva desde 1869 en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid). (*Cfr.* J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería.* Madrid, 1982, pp. 49-54, fig. 14, Cat. 5, nº. Inv. 52.166).

94 M.A. ALLOZA MORENO y M. RODRÍGUEZ MESA, *San Juan de la Rambla.* Santa Cruz de Tenerife, 1986, p. 217; y J.A. ORAMAS LUIS, *Cinco siglos en la historia de San Juan de la Rambla.* Santa Cruz de Tenerife, 1999, fig. s/n. p. 170.

95 M. SERRANO CAMACHO, ob. cit., p. 250.

96 J. GÓMEZ LUIS-RAVELO, «Piezas maestras de la escultura barroca sevillana en Canarias. El Cristo de la Expiración de la parroquial de San Marcos de Ycod, posible obra del flamenco José de Arce». *Semana Santa. Revista del Patrimonio Histórico-Religioso de Ycod.* Ycod de los Vinos (1991), s. p.

repujada que se llevaron a cabo en los talleres de La Laguna durante el Barroco. La icodense vino a sustituir otra cruz de latón repujado (*ca.* 1950) atribuida al maestro César Fernández Molina (1901-1982)[97].

Puesto que el alto coste que la ejecución de una cruz de plata suponía no se encontraba al alcance de cualquier economía parroquial[98], muchas parroquias y cofradías optaron por la realización de cruces revestidas de otros metales más asequibles, como el níquel, que en el rico repujado de sus chapas imitaban las cruces labradas en los siglos XVII y XVIII. Éste es el caso de algunos ejemplares conservados en templos tinerfeños, caso de la cruz perteneciente al Cristo de la Misericordia, de la parroquia de Santa Ana, en Garachico, posible trabajo del platero lagunero Rafael Fernández-Trujillo Forte a principios del siglo XX[99]; la que posee la imagen del ya mentado Cristo de los Dolores, de San Juan de la Rambla, labrada por Joaquín Arocha en 1904[100]; la que luce el Cristo del Calvario, de Icod de los Vinos, documentada en 1935 en la cual se emplearon 5, 65 Kg. de níquel donados por su devota M.ª del Carmen Afonso Martín[101]; la que forma parte del paso de las Insignias de la Pasión, en La Laguna, obra de Fernández Molina[102]; así como la que se encuentra en el baptisterio de la parroquial de Ntra. Sra. de La Luz, en Los Silos[103], pieza confeccionada en metal plateado[104], con cantoneras e INRI de plata[105], que pertenece

97 M. SERRANO CAMACHO, ob. cit., pp. 253 y 266; y J. GÓMEZ LUIS-RAVELO, «Piezas maestras de la orfebrería lagunera del siglo XVIII en la capilla mayor del templo de San Marcos de Ycod». *Semana Santa. Revista del Patrimonio Histórico-Religioso de Ycod.* Ycod de los Vinos (2001), p. 23, nota 31. La cruz dispone de una bella peana para las procesiones, hecha en plancha de níquel repujado que se estrenó en la Semana Santa de 1966. (*Cfr.* J. G., «En Icod de los Vinos, mañana viernes, la Magna Procesión del Entierro, con veintiún pasos». *La Tarde.* Santa Cruz de Tenerife, 7-IV-1966).

98 A pesar de la crisis económica que sufrió España en el siglo XIX, algunas cofradías lograron enriquecer su patrimonio suntuario. Éste es el caso de la Cofradía del Cristo de San Pedro, con sede canónica en la iglesia de San Pedro Mártir, en Marchena (Sevilla), que pudo costear una gran *cruz* de plata repujada para su titular en 1889. (*Cfr.* VV. AA., *Crucificados de Sevilla.* Sevilla, 1997, T. IV, p. 83).

99 Fue donada por un devoto del Cristo y costó 500 ptas. (*Cfr.* P. TARQUIS RODRÍGUEZ, *Antigüedades de Garachico.* Santa Cruz de Tenerife, 1974, p. 50; y C. ACOSTA GARCÍA, *Semana Santa en Garachico.* Santa Cruz de Tenerife, 1989, p. 92). Esta pieza ocupa el lugar de la rica *cruz* de plata donada por D. Juan Francisco Ximénez Calderón, en 1601, a la Capilla de la Misericordia anexa al convento franciscano de Ntra. Sra. de Los Ángeles, de Garachico, perdida en 1706. (*Cfr.* C. ACOSTA GARCÍA, *Hospital de Ntra. Sra. de la Concepción de Garachico.* Garachico, 1993, pp. 14-15).

100 Este platero lagunero realizaría también en níquel la *urna* del Cristo Yacente del mismo templo, en 1906. (*Cfr.* M.A. ALLOZA MORENO y M. RODRÍGUEZ MESA, ob. cit., p. 218, fig. s/n. p. 171).

101 E. ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, «Sobre la ermita de Nuestra Señora de los Afligidos». *Semana Santa. Revista del Patrimonio Histórico-Religioso de Ycod.* Ycod de los Vinos (1997), s. p.

102 M. SERRANO CAMACHO, ob. cit., p. 223.

103 A. TRUJILLO, «Arte en Los Silos». *El Día.* Santa Cruz de Tenerife, 15-IX-1976, fig. s/n.

104 Archivo Parroquial de Ntra. Sra. de La Luz de la Villa de Los Silos [APLS], *Cruz, con apliques de metal plateado, para la Procesión del Cristo de la Misericordia, Inventario,* f. 3, realizado por el párroco D. Segundo Cantero Vivas, 1966-1968.

105 APLS, *Tres carteras de plata que sirven de remate a la Cruz, incluso el Inri, Inventario,* 1853, s. f.

al Cristo de la Misericordia, bella efigie atribuida al imaginero hispalense Francisco de Ocampo (1579-1639)[106].

Para concluir, citamos dos ejemplos de grandes *cruces relicarios*, confeccionados en plancha de níquel y cristal, que se custodian en sendos templos de Tenerife. El primero se localiza en la parroquia matriz de La Concepción, de Santa Cruz de Tenerife, y custodia la Cruz de la Conquista, Patrona de la Ciudad, ante la cual se celebró la primera misa en la Isla, oficiada en el campamento del Puerto de Añaza, el 3 de mayo de 1494, por Alonso de Samarinas, canónigo de la Catedral de Santa Ana, de Las Palmas de Gran Canaria[107]. La segunda *cruz relicario*, provista de bella peana de metal repujado para los desfiles procesionales, se puede contemplar en el altar mayor de la parroquia de La Santa Cruz, en el pago de La Cruz Santa (Los Realejos), la cual protege una cruz que —según secular y piadosa leyenda— fue hallada en el barranco de La Raya del antiguo pago de Higa por el caballo de un jinete, hacia 1664, año en que comenzó a celebrarse su fiesta[108].

106 D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, «Noticias sobre el Cristo de la Misericordia, Los Silos (Tenerife), posible obra de Francisco de Ocampo». *Anuario de Estudios Atlánticos* nº. 35 (1989), pp. 412-413; e IDEM, «Cristo de la Misericordia» en VV. AA., *La Huella y la Senda* ob. cit., pp. 350-352, Cat. 4.A.1.2.f.

107 Este relicario se realizó por iniciativa del alcalde D. Anselmo Miranda Vázquez, siendo su autor el orfebre Rafael Fernández-Trujillo Forte. En la misma figura la siguiente inscripción: *Aquí se encierra la Cruz colocada por el Conquistador de Tenerife Don Alonso Fernández de Lugo, en el altar ante el cual se celebró por primera vez el Santa Sacrificio de la Misa en las playas de Añaza, día 3 de mayo de 1494 / Fue costeada por el Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz en 1892 / In hoc signo vinces.* (*Cfr.* S. PADRÓN ACOSTA, «Historia de la Cruz de la Conquista». *El Día*. Santa Cruz de Tenerife, 3-V-1944; P. TARQUIS RODRÍGUEZ, *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su historia y fiestas*. Santa Cruz de Tenerife, 1968, pp. 205-211; IDEM, *Retazos históricos* ... ob. cit., pp. 12-19; y A. CIORANESCU, *Historia* ... ob. cit., T. IV, pp. 227-229, nota 183).

108 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería* ... ob. cit., p. 281, nota 48; G. CAMACHO Y PÉREZ-GALDÓS, ob. cit., p. 60; y J. G. PLASENCIA FEBLES (Coord.), ob. cit., fig. s/n.

Agradecemos la amable colaboración del Rvdo. P. D. Juan Manuel Batista Núñez, párroco de La Concepción de Realejo Bajo; al Rvdo. P. D. Antonio Hernández Oliva, párroco de Santiago Apóstol de Realejo Alto; al Rvdo. P. D. Manuel Damián Díaz Hernández, párroco de San Juan Bautista de San Juan de la Rambla; al Rvdo. P. D. Argelio Domínguez Rodríguez, párroco de Ntra. Sra. de La Luz de Los Silos; al M. I. Sr. D. José Siverio Pérez, Canónigo Doctoral Emérito y director del Área Museística de la S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna; al Prof. D. Martín Vicente López Plasencia; a D. Eduardo Zalba González; a D. Enrique López Febles; y al Dr. D. Jesús Francisco Rivas Carmona, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, por habernos cursado invitación para colaborar en el presente libro.

El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia. CSIC (Madrid)

EL MONUMENTO

El culto a la Eucaristía centró la liturgia desde los primeros años del cristianismo, fundamentalmente la de la Misa y la de la Cena Pascual. Es difícil precisar cómo fue en principio la celebración en ambos casos y cómo se llevaba a cabo la reserva del Santísimo. La primera noticia que tenemos sobre esta última, es que, después de la ceremonia del Jueves Santo, se hacía en la sacristía, trasladando la Sagrada Forma los diáconos, exactamente igual que la reserva para la comunión de los enfermos en los días ordinarios. Poco a poco, sobre todo desde finales del S. XI, se introdujo la costumbre de dar especial relevancia y con aire festivo al traslado del Santísimo Sacramento a su lugar de reserva en la tarde del Jueves Santo, en lo que se ha querido ver la primera manifestación de procesión eucarística que desembocará en el siglo XIII en la procesión de la recientemente instaurada festividad del Corpus Christi. Paralelamente los cluniacenses introdujeron especial interés por subrayar el lugar de la reserva ordinaria, trasladándola desde la sacristía hasta el altar mayor. Lógicamente, también la reserva del Jueves Santo fue adquiriendo mayor importancia, sobre todo a raíz del incremento del culto

eucarístico desde el siglo XII, hasta desembocar en un auténtico «monumento» profusamente adornado[1].

El estudio del significado y desarrollo de estos «monumentos» fue abordado, sobre todo en lo que se refiere a los del siglo XVI en adelante, por el Dr. J. Rivas Carmona demostrando la importancia que tienen en la Historia del Arte español y la necesidad de un estudio en profundidad desde su origen[2].

Las catedrales rivalizaron en la magnificencia de sus monumentos. La de Toledo, sede primada y de la diócesis más grande y rica de España, hace honor a su importancia dedicando dinero y esfuerzo, a lo largo de los siglos, para tener uno de acuerdo con su categoría.

No sabemos cuándo se empezaron a construir en dicha Catedral. La primera noticia histórica nos la depara un *Inventario* realizado entre junio y diciembre de 1580 en el que, entre otras muchas cosas, incluye «*tres paños de seda carmesí pelo azeituní que tiene en medio unas imágenes grandes. El uno tiene la imagen de Nuestra Señora y los otros dos cada uno un ángel que ponen al monumento y los ángeles y cercos todo de oro tirado y tiene hacia la cabeza dos medios cuerpos de ángeles labrados broslados sobre campo de hilo de plata. Están todos estos paños con las armas del cardenal don Gil a cada esquina y los escudos de las armas son de filo de oro. Hicieronseles apañaduras de carmesí e hízolas Diego López de Ayala. Están maltratados. Que se reparen*»[3]. Este don Gil es, sin duda, el conquense don Gil Álvarez de Albornoz (1338-1350), uno de los prelados más destacados, fundador del Colegio Español de San Clemente de Bolonia. Está enterrado en la espléndida capilla de San Ildefonso de la catedral toledana.

Estos paños seguían usándose en el siglo XVI y fueron restaurados por primera vez en 1512. El 11 de marzo de ese año se hace un descargo en las cuentas por dos varas y cuarta de lienzo para «*dos alas de unos ángeles pequeños*», y «*para hacer unas estrellas para el cielo del monumento*». Y más adelante «*una libra de azul en nueve alas*» y de nuevo «*lienzo para las estrellas*». El cielo mencionado parece que se está haciendo nuevo. Junto a esta partida figuran un número considerable de pagos por materiales para el monumento. Son fundamentalmente tachuelas, madera para los andamios, hilo, hilo de alambre, candelas y algo muy curioso pagan 4 reales por el alquiler de unos rostros de profetas. También se paga a los pintores Luis de Medina por platear los candeleros y pintar el escudo del cardenal y Juan de Borgoña por platear y dorar otros once candeleros de madera. Además, en estas fechas, se adoban los órganos[4]. No he podido saber si todos estos trabajos obedecen a un nuevo

1 A.G. MARTIMORT, *La iglesia en oración. Introducción a la liturgia.* Barcelona, 1987, pp. 88, 552, 556, 935 y 939.

2 J. RIVAS CARMONA, «La significación de las Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata» en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *Las catedrales esapañolas. Del barroco a los historicismos.* Murcia, 2003, pp. 493-529.

3 Archivo de Obra y fábrica de la Catedral de Toledo (AOyFCT), *Libro de visita del arzobispo D. Gaspar de Quiroga a la Catedral e inventario de sus bienes en el sagrario. 1580*, fol. 102vº.

4 AOyFCT, Libro 806, *Libro de gastos de fábrica 1511-1512*, fols. 102vº y ss.

proyecto, pero no parece que fueran los gastos corrientes de cada año al llegar la Semana Santa, pues no vuelven a aparecer, al menos en los años que he consultado. Sólo el 12 de abril de 1514 figura de nuevo el pintor Luis de Medina cobrando una cantidad considerable de dinero por dorar dos pilares del monumento, pintar de negro las rejas del mismo y pintar el paño del Santísimo Sacramento[5]. Así pues parece que o bien era nuevo, o se hizo una reforma importante.

En 1549 Blas Ortiz elogia el monumento diciendo que es un «*operoso aparato*» y que es difícil de describir en pocas palabras. Se colocaba a los pies del templo, junto a la capilla mozárabe, donde se siguió montando durante siglos y constaba de unas gradas sobre las que «*se ponen las más opulentas riquezas que se guardan en el sagrario y juntamente las reliquias de los santos de más antigüedad y veneración. Porque es muy justo que donde está la mayor de las reliquias (como es el sacrosanto cuerpo de Nuestro Señor Jesu Christo) qualesquier santos la sirvan de guarda y compañía*». Esta escalinata estaba enmarcada por «*unas bóbedas subitarias (...) las quales (a mi juicio) no ceden a los mausoleos, ni a las pyrámides celebradas*». En ellas se colocaba el arca del Santísimo rodeada de candeleros y en la parte baja se ponían barandillas de madera para detener al vulgo[6].

Sin duda se seguían utilizando lienzos en los laterales y al fondo aunque no los mencione, como lo demuestra la documentación antes citada. De ahí que participe de los dos tipos de monumento que reconoce el Dr. Rivas: los de «*grandes pabellones o doseles de paños y textiles, de tradición medieval y las arquitecturas provisionales a base de templetes, ya como verdadera novedad*». Este autor recoge la descripción de Ortiz, poniendo al monumento toledano como ejemplo del esfuerzo que se realizó en el siglo XVI para dotar a los monumentos de grandeza a través de programas renacentistas de arquitectura[7].

Sin duda se siguieron utilizando los paños del Cardenal Albornoz durante bastante tiempo, aunque no sabemos hasta cuando, pues en 1619 estaban ya «muy viejos»[8]. Parro, que como señalaremos más adelante, describe un nuevo monumento que mandó labrar el Arzobispo D. Luis de Borbón, dice que hasta entonces se usaba «*un monumento de pasta y bastidores con lienzos y transparentes, pintado todo en 1668 por los artistas Francisco Ricci y Juan Carreño*».

Lo mismo que en 1549 el Dr. Blas Ortiz alaba el monumento que él conoció, Parro admira entusiasmado la grandiosidad del nuevo que se estrenó en la Semana Santa de 1807. Dice que, desarmado a lo largo del año, ocupaba gran parte de las *Claverías*, aposentos construidos por Cisneros en la parte alta del claustro de la Catedral, aunque en ellos «*no está ni aun la mitad de su mole*». Se seguía montando

5 AOyFCT, Libro 808, *Libro de gastos de fábrica 1513-1514*, fol. 122vº.

6 B. ORTIZ, *La Catedral de Toledo*, [1549]. Toledo, 1999, p. 203. Esta edición ha sido preparada y comentada por R. GONZÁLVEZ y F. PEREDA.

7 J. RIVAS CARMONA, ob. cit., en la nota 2 *supra*, pp. 504 y 508-509.

8 AOyFCT. *Inventario del Sagrario. 1619*, fol. 136vº.

en los pies de la iglesia, en las dos últimas bóvedas de la nave central, aunque la parte acotada y la colgadura, cuyo dosel tocaba el techo, se extendían por dos más, con lo que ocupaba un espacio de 114 pies de largo por 44 de ancho y 80 de alto (31'92 x 12'32 x 22'40 metros). Dice Parro que *«según un curioso muy enterado»* costó más de millón y medio de reales. Añade que todos quedaban admirados de su grandiosidad, pero que las opiniones sobre su belleza fueron muy encontradas y el propio Parro opina que *«el conjunto no ofrece toda la perspectiva y belleza que debiera esperarse del excesivo coste que se le supone»*. Fue trazado por el arquitecto de la Catedral Ignacio Haam y era *«de madera pintada imitando jaspes (…) multitud de pies derechos apoyados en otras vigas (…) asegurados con dobles tornillos (…) en otras vigas que descansan sobre ellos y mantenidos por tornapuntas, que aquello parece un verdadero pinar. Otro tanto puede decirse de los caballetes que sostienen las gradas de la escalinata (…) de treinta gradas (…). A los nueve escalones primeros se hace un descanso o meseta (…) terminando en ambos extremos con dos plintos que salen hasta la línea del primer escalón en los cuales se colocan cuatro estatuas de madera pintada (…) imitando el alabastro, algo mayores del tamaño natural que representan soldados romanos armados a la antigua que guardan el sepulcro de Jesús, de que es emblema el monumento (…) son obra del escultor madrileño Joaquín Aralí»*. Los escalones iban disminuyendo de tamaño y en los lados eran curvos. Toda la gradería se llenaba de candeleros con velas. Hacia la mitad del segundo tramo de las gradas había otras dos figuras colosales de madera pintada fingiendo alabastro *«que son dos hermosísimos ángeles arrodillados sobre nubes (…) adorando al Redentor…obra de D. Antonio Tolch»*. Coronaba todo el conjunto una plataforma circular sobre la que se asentaba un templete con numerosas columnas de orden corintio con ángeles sentados en la cornisa con los símbolos de la Pasión, obra de Mariano Salvatierra, coronado por una media naranja con la estatua de la Fe en lo alto, también de Aralí. En el centro se instalaba el Arca con el Santo Sacramento, que ya no era la del siglo XVI, sino otra nueva, más acorde con el estilo del nuevo monumento. Desde el segundo tramo de la escalinata y todo el tabernáculo quedaba en marcado por un riquísimo dosel en forma de pabellón de sarga de seda carmesí, con 293 estrellas bordadas en oro, todo ello colgado de un anillo de madera dorada que rozaba la bóveda de la nave. Parro se extiende largamente en la descripción de este pabellón que, como el resto, debía de ser espectacular[9].

En el archivo del fotógrafo Rodríguez, hoy en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo, se conservan varias fotografías del monumento hechas en años distintos, pero todas de los últimos años del siglo XIX o principios del XX, en las que, aunque varía la decoración general, vemos que se seguía utilizando la misma «mole» de 1807 con sus ángeles y soldados. Hoy día aun se conservan todas sus piezas en los depósitos de la Catedral. La sencillez impuesta tras el Concilio Va-

---

9 S.R. PARRO, *Toledo en la mano*. Toledo, 1857, pp. 700-717. Utilizada la edición facsímil publicada en Toledo en 1978.

ticano II ha hecho que el Monumento de la Catedral primada se haya reducido considerablemente. Se monta en la capilla de San Pedro con alguno de los elementos del construido en 1809, sobre todo alguna de las columnas y las figuras de los ángeles y, de nuevo, con la grandiosa arca del S.XVI-XVII, que nos va a ocupar a continuación.

EL ARCA NUEVA (1513-1518)

Por supuesto que en toda España, según iba cobrando importancia el «monumento», el recipiente en que se guardaba la Eucaristía la iba tomando en paralelo. Probablemente en los primeros momentos de su traslado a la iglesia, se utilizaría la misma pequeña caja cilíndrica en que se guardaba normalmente. Pero pronto querrían darle más magnificencia y comenzarían a utilizar piezas más importantes, sobre todo arquetas parecidas a los relicarios, hechas en madera, marfil, esmaltes o, en algunas ocasiones, en materiales preciosos, como la Caja de las ágatas de la catedral de Oviedo. En este caso muchas veces proceden de donativos de piezas de uso civil acondicionadas para su nuevo cometido, como en el caso de la citada Caja de Oviedo que fue donación del rey Fruela en 910. Esto fue mucho más corriente a partir del S. XVI en que se fundaron numerosas congregaciones que promueven el culto a la Eucaristía, como la cofradía de la Minerva, fundada en Roma en 1520, y que promovió el rezo denominado de las cuarenta horas, pues oraban ante el «monumento» desde el Jueves Santo al Sábado de Gloria[10].

Los Reyes Católicos, fundamentalmente doña Isabel, promovieron un profundo sentimiento religioso, que en Toledo se va canalizar hacia la liturgia eucarística. Poco después de morir la Reina, el cabildo, por expreso deseo del Cardenal Cisneros tan unido a ella, compra en la almoneda de sus bienes la riquísima custodia de manos que hoy forma el viril de la grandiosa custodia de Arfe. Pero en la segunda década del siglo, en unos años en los que el Cardenal pasa casi todo su tiempo junto al Rey o en Alcalá poniendo en marcha la Universidad y controlando la traducción de la Biblia, se encargan tres de las más importantes piezas de plata que se hacen en España en el siglo XVI y todas ellas destinadas al culto eucarístico: la manga para la cruz ya existente (1511-1512), que aunque no es una pieza especialmente eucarística, se usaba preferentemente en la procesión del Corpus Christi; el arca del Jueves Santo (1513) y la custodia de Arfe (1515-1516)[11]. Sin duda la piedad de Cisneros, acrecentada en su relación con la Reina, prendió fuerte en el Cabildo que quizá fue el principal impulsor de estas obras, aunque, por supuesto, contarían con el beneplácito del Cardenal. Según Quintanilla éste «... *ponderaba la reverencia que*

10 M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español.* Barcelona, 1952, p. 290. C. MORTE GARCÍA, «Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (Aportación documental)». *Artigrama* nº. 3 (1986), pp. 195-214. C. HEREDIA, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2002.* Murcia, 2002, pp. 168 y 171.

11 Las fechas anotadas son las de comienzo de las distintas piezas.



LÁMINA 1. *Arca del monumento. Catedral, Toledo.*

se debe dar al Santísimo Sacramento de la Eucaritía... veneraba tiernamente este misterio... era singular la viva y amorosa fe, que tenía con el Santísimo Sacramento...Claro testimonio es desta devoción... la alegría con que celebraba sus fiestas y hacía celebrar en su arzobispado...»[12].

En Toledo, el magnífico monumento que describe el Dr. Ortiz tenía como protagonista un arca verdaderamente extraordinaria que aun se conserva en el ochavo de la Catedral (lám. 1). En su estado actual es fruto de varias intervenciones, la

12 P. DE QUINTANILLA, *Archetypo de virtudes, espejo de prelados, el venerable Padre y siervo de Dios Francisco Ximenez de Cisneros.* Palermo, 1653, Libro II, cap. XI, pp. 91-92.

primera se inicia en 1513 y otras dos en 1597 y 1628, que iremos describiendo más adelante.

El arca no está estudiada a fondo pese a ser de sobra conocida por las aportaciones documentales de Parro, Pérez Sedano y Zarco del Valle. El primero de ellos ya apunta que fue hecha en 1514 por Pedro de Medina y Diego Vázquez según las trazas encargadas al pintor Juan de Borgoña. Añade que en 1597 fue acrecentada, aunque no sabe si el autor de esta intervención fue Diego de Valdivieso o Francisco Merino, ya que los dos plateros trabajaban para la catedral en esos años. Y por último hace una somera descripción del arca, tal y como él la vio[13].

Pérez Sedano, que aunque reunió los datos en el S. XVIII no fueron publicados y por lo tanto conocidos hasta 1914, recoge los datos de su realización por Medina y Vázquez en 1514 según trazas de Borgoña, desconoce los trabajos realizados en 1597, pero, sin embargo, dice por primera vez que hubo una nueva intervención hecha por los plateros Andrés y Vicente Salinas y que fue terminada de pagar, tras ser tasada por Cristóbal de Pancorbo, en 1628[14].

Zarco, por su parte, añade una noticia fundamental que luego no ha sido tenida en cuenta. Se trata de la tasación de la parte hecha en 1597 por el platero Diego de Valdivieso. El tasador fue Francisco Merino y Gregorio de Baroja actuó como contraste[15]. Esta aportación fue muy importante pues, hoy día, estos papeles no se pueden localizar en el Archivo de Obra y Fábrica, y los datos del Libro de Fábrica y los Inventarios de la época, como luego veremos más extensamente, son muy sucintos.

Con posterioridad, han sido muchos los estudiosos que han citado esta magnífica pieza, recogiendo, todos ellos parcialmente, los datos anteriormente citados e incluso, a veces, con fechas diferentes. Algunos hacen una aproximación a las distintas escenas que se le añadieron en cada ocasión, aunque casi todos coinciden en decir que todas ellas son las primitivas, que no se hizo ninguna nueva, salvo Margarita Pérez Grande[16]. Es cierto que las tres fases en la que fue hecha dificul-

---

13 S. RAMÓN PARRO, ob. cit., nota 9 *supra*, p. 601.

14 F. PÉREZ SEDANO, *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*. Madrid, 1914, pp. 39, 44 y 100.

15 M. ZARCO DEL VALLE, *Documentos para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo*. Madrid, 1916, pp. 285-289.

16 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la Historia de la Orfebrería toledana*. Toledo, 1915, pp. 48, 169-170, 308-309, 357 y 379. C. de CEDILLO, *Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo* [1919], ed. de M. REVUELTA, Toledo, 1991. S. ALCOLEA, *Artes Decorativas en la España cristiana*. Ars Hispaniae. T. XX, Madrid, 1975, pp. 178 y 212. VV.AA., *Inventario del Patrimonio Artístico de España. Toledo. La Catedral primada*. Madrid, 1989, T. II, pp. 306-307. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en *Las artes decorativas en España*. Summa Artis. Vol. XLV, T. II, Madrid, 1999, pp. 560-561 y 593. VV.AA., *Corpus, historia de una presencia*. Toledo, 2003, pp. 170-171, la ficha del arca redactada por Pedro Guerrero Ventas. VV.AA., *Ysabel la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*. Toledo, 2005, pp. 529-531, la ficha fue redactada por M. PÉREZ GRANDE. Esta última es la única que piensa que en cada fase se añadieron nuevas escenas, diferenciando cada una de ellas, aunque la documentación ha demostrado que no ha acertado plenamente.

tan enormemente el saber cómo era en origen, y qué se añadió en cada una de las restauraciones posteriores. Apoyándome en la documentación conocida y en otra recientemente encontrada, así como en el análisis de su estilo y de las fuentes en las que se basaron los artistas, voy a tratar de conocer la evolución que sufrió a lo largo de un siglo apuntando las fechas exactas en que se produjo cada cambio.

Durante los años en los que se hace el arca, no existe la figura de platero de la Catedral, pero Diego Vázquez y Pedro de Medina son prácticamente los únicos que aparecen en los libros de cuentas, tanto haciendo obras nuevas de la categoría del arca y la manga para la cruz procesional, como restaurando las antiguas[17]. Así pues, aunque no tuvieran un nombramiento ni cobrasen sueldo anual como otros oficiales, en realidad actuaban como tales.

La primera noticia del arca aparece en 1513 en una nota en la que se especifica que los citados plateros cobrarán en adelante 1.000 maravedís por cada marco de plata que labren. Efectivamente les veremos cobrar a lo largo de varios años, pero, mientras que en 1513, 1514 y 1515 cobran los dos, en 1516, 1517 y 1518 cobra solo Vázquez, quizá por muerte de Medina[18]. Si figuran todos los pagos en los Libros de fábrica, el arca costó en total 72.000 maravedís, más una cantidad indeterminada por clavar los paneles en el alma de madera del arca. Según las condiciones de la nota antes citada, debía de pesar 72 marcos, es decir 16 kilos y medio.

En estos mismos años, trabajaba para la Catedral el pintor, Juan de Borgoña, el cual realizó las más importantes empresas del momento. Como ya apuntaron Parro y Pérez Sedano fue él el que dibujó las trazas de las distintas historias del arca que nos ocupa cobrando su trabajo en 1516. En realidad le pagan en dos veces. El 14 de junio de 1514, 1.650 maravedís y el 26 de enero de 1516, 4.000. Esta última cantidad incluye, además, las trazas de la custodia y un viaje que hizo a Alcalá de Henares, sin duda para consultar alguna duda con el Cardenal Cisneros[19].

El peso del arca y la cantidad pagada por ella nos indican que era una pieza de gran tamaño. Pero nos preguntamos cómo sería su forma original, la que salió de las manos de Vázquez y Medina. La primera descripción nos la da Blas Ortiz en 1549: *Una arca de madera, guarnecida por defuera de plata y figuras que indican*

---

17 Por poner algunos ejemplos, AOyFCT, Libro 808, *Libro de gastos. 1513-1514*, fol. 32 le pagan varios adobos de «cosas del sagrario».

18 Las fechas exactas son: AOyFCT, Libro 807, *Libro de gasto. 1512-1513*, fols. 80 y 142vº. aparece la nota citada y dos cobros de 20.000 y 10.000 maravedis, el 15 de octubre y 7 de diciembre de 1513. Libro 808, *Libro de gasto 1513-1514*, fol. 75, el 18 de julio de 1514, 20.000 maravedís. Libro 809, *Libro de gasto. 1514-1515*, fol. 81, 2.000 maravedís pues habían labrado un marco cada uno. Libro 810, *Libro de gastos. 1515-1516*, fol. 92, el 20 de febrero de 1516, ya a Vázquez solo, 10.000 maravedís y el 15 de abril, 4.000. Libro 811, *Libro de gastos. 1516-1517*, fols. 85, y 134vº., 6.000 maravedís. Y por último Libro 812, *Libro de gastos. 1517-1518*, fol. 28, el 30 de marzo de 1518, le pagan 689 maravedís por varios adobos y «por clavar las historias de plata en el arca».

19 AOyFCT. Libro 808. *Libro de gasto 1513-1514*, fol. 125 bis y Libro 810. *Libro de gasto, 1515-1516*, fol. 105vº.

la muerte de Cristo, adornada con varias piedras preciosas...»[20]. Lo único que nos aclara Ortiz es que las historias que labraron los plateros eran escenas de la Pasión de Cristo y que, además, tenía piedras preciosas.

Afortunadamente, contamos con otro testimonio, un inventario de los «bienes» del sagrario realizado entre el 15 de junio y el 13 de agosto de 1580 por orden del Cardenal Quiroga y que se hace a partir de otro redactado en 1539 en tiempos del cardenal Tavera. En él, entre otras muchísimas obras de plata, bordados etc., que denotan la riqueza de la Catedral primada, figura descrita con mucha precisión el «Arca del Santísimo Sacramento». Especifica que es grande y que se utiliza en el monumento del Jueves y Viernes Santos. Empieza describiendo el frente, que apoya en *dos cintas labradas de cincel*, y sobre ellas cinco historias en relieve: la Flagelación, Encuentro con la Verónica en el camino del Calvario, el Calvario, el Descendimiento y el Entierro. Entre las escenas había decoración de jarrones y coronando el conjunto un friso con hojas y, sobre él, florones y serafines.

En la pared inclinada de la parte delantera de la tapa hay otras cinco escenas de la Pasión: la Oración del Huerto, el Lavatorio, la Última Cena, el Prendimiento y Jesús ante Pilatos. Lo mismo que en la caja, las escenas estaban separadas por jarras con «follajes» y en el friso una franja asimismo de «follajes». Coronaba el conjunto un Crucificado en cruz de gajos acompañado por la Virgen y San Juan sobre pedestales.

En el interior del arca había ocho tondos con los bustos de los cuatro Evangelistas y los cuatro Padres de la Iglesia, acompañados por serafines. No pesaron el arca por ser muy grande y tener mucha madera, por lo que, además, alteraría el auténtico peso de la plata que era lo que les importaba[21]. Parece que los laterales y la parte de detrás no tenían decoración. He de hacer notar que las piedras preciosas citadas por Ortiz no figuran en este documento.

Gracias a esta descripción podemos saber perfectamente cómo era esta primera arca. Se trataba de una pieza de base rectangular y caja prismática cubierta por tapa troncocónica, probablemente a dos aguas con una meseta en la parte más alta. Todo ello se deduce de la colocación de los cinco relieves en la parte delantera, uno junto al otro. El tamaño de cada uno de ellos no es pequeño, por lo que hay que imaginar una superficie alargada. En cuanto a la tapa, en la descripción se dice que los relieves están en el «tumbo», que es como se conocía a las paredes inclinadas a dos o a cuatro aguas en este tipo de mobiliario[22].

---

20 B. ORTIZ, ob. cit., en la nota 6 *supra*, p. 205.

21 AOyFCT. *Libro de visita del Arzobispo D. Gaspar de Quiroga a la Catedral e inventario de sus bienes en el sagrario. Se realiza sobre el que se hizo durante la visita de Juan Tavera en 1539.* Entonces se entendía por sagrario el tesoro de la iglesia.

22 Agradezco a la Dra. Mª Paz Aguiló la ayuda prestada para aclarar este término.

La tipología es frecuente desde la Edad Media. Deriva de la forma de numerosos sepulcros románicos y góticos[23] y, por asimilación, de arcas relicario y de monumento. Aunque se conserva alguna más antigua, la propia catedral de Toledo tenía la primitiva de San Eugenio, de mediados del siglo XII. Lo que ya no es tan corriente en ese momento en una pieza de este tipo es el gran tamaño y el peso.

El programa iconográfico es muy sencillo. Se trata de historias de la Pasión de Cristo, mal ordenadas en el tumbo y bien en la caja, desde la Ultima Cena hasta el Entierro, completadas con la presencia de los Evangelistas y los Padres de la Iglesia difusores de la palabra de Cristo, así como del significado de su Pasión y muerte y que aparecen frecuentemente junto a Él. No podemos olvidar que están en una pieza que simboliza el sepulcro de Cristo como apunta el Dr. Rivas Carmona en su estudio antes citado[24]. El hecho mismo de llamar tumbo a una parte de la misma, hace referencia a ese significado. Este término no aparece en el *Diccionario* de Covarrubias, aunque en la voz «tumba» hay una acepción que dice «*Un modo de arca, cuya tapa está en forma de medio círculo redonda; se pone sobre la sepultura de algún difunto*». Aunque la forma de la tapa no coincide, ambas fueron muy corrientes. Más adelante en «tumbado», dice que es «lo que tiene la forma de tumba, como las arcas tumbadas». La palabra «tumbo» sí aparece en todos los demás a partir del *Diccionario de Autoridades*, y siempre remite a tumba. Su origen ya lo hemos visto más arriba.

Sabemos muy poco de los plateros Diego Vázquez y Pedro de Medina. Pero la realización por ellos mismos de la manga de la cruz en años inmediatamente anteriores al arca, nos sirve como punto de arranque para el estudio del estilo de sus relieves aunque no podamos diferenciar el de uno y otro platero. Examinadas ambas piezas podemos observar las similitudes entre ambas, aunque la composición, nunca igual en una y en otra, es siempre más rica en las del arca. Los modelos humanos son los mismos. Los rostros masculinos son unos muy afilados con ojos pequeños y rasgados, barba puntiaguda y nariz pronunciada y más anchos y con ojos redondos en otros, pero siempre con rasgos muy marcados. Los femeninos, muy escasos en el arca, sin embargo, son muy suaves, y casi sin diferenciación los unos de los otros. En ambas piezas el modelado de los cuerpos está bastante trabajado, sobre todo el desnudo de Cristo en *El Entierro* del arca y en *El Llanto sobre Cristo muerto* y *La Resurrección* de la manga. En los dos primeros casos la postura de Cristo es prácticamente la misma. Y también son las mismas las armaduras de los soldados que aparecen en varias de las escenas. La escena más parecida es *La Oración del Huerto* que presenta muy pocas diferencias.

---

23 Por poner un ejemplo el de San Juan de Ortega del último tercio del S. XII. Ver VV.AA., *Memorias y esplendores. Las Edades del Hombre*. Palencia, 1999, p. 49.

24 J. RIVAS, ob. cit., en nota 2 *supra*, p. 500.

Los *Libros de fábrica* nos proporcionan el dato de que los dibujos para ambas piezas fueron trazados por Juan de Borgoña. Pero se puede encontrar muy poco del estilo del pintor en los relieves de la manga y en los del arca, tanto en la composición como en los modelos humanos. Sólo hemos encontrado una similitud en la composición arcaizante de los Apóstoles del *Lavatorio* del arca, que se apiñan unos junto a otros con las cabezas a la misma altura formando una línea recta, lo mismo que las almas que han llegado al cielo en el *Juicio Final* de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo (1509-1511). En las Piedades y Entierros de Borgoña el cuerpo de Cristo suele estar muy rígido, aunque en La Piedad de Illescas (h. 1502-1503) tiene una postura semejante más blanda y natural[25].

Sin embargo sí hemos encontrado una relación bastante estrecha entre los relieves del arca y la escultura del momento fundamentalmente con el retablo del Altar Mayor de la Catedral (1499-1509). Trazado por Peti Juan y esculpido por éste, el Maestro Rodrigo, Copín de Holanda, Sebastián de Almonacid y Felipe Bigarny, fue la gran empresa del Cardenal Cisneros que alteró el presbiterio, al que cerró con el magno retablo, para que tuviera una mayor amplitud y grandiosidad. Estas obras se hicieron al margen del cabildo, ya que era su gran empresa personal, la huella que él iba a dejar en la Catedral primada[26].

Ya en el Trascoro de la Catedral de Burgos, obra temprana de Bigarny (1498-1499), aunque las composiciones son distintas a las del arca de Toledo, vemos un aire familiar en los modelos humanos, en los tocados y cascos de los soldados, incluso hay un muchacho que toca un instrumento musical hinchando los carrillos como en el *Encuentro con la Verónica* del arca. En el *Llanto sobre el cuerpo muerto de Cristo* del trasaltar también hay un grupo de figuras apiñadas y con las cabezas a la misma altura.

Volviendo al retablo de Toledo, hemos podido observar que muchos de los rostros masculinos tienen gran semejanza con los del arca. Además, algunas escenas son prácticamente iguales. Veamos algunos ejemplos. En la *Oración del Huerto,* las figuras de Jesús y San Pedro son iguales pero invertidas. La pareja de Jesús y San Pedro en *El Lavatorio* son prácticamente iguales, aunque el resto de los Apóstoles no tienen nada que ver y por último el grupo formado por Jesús y la Verónica en el *Encuentro,* aunque no es exactamente igual, guardan un gran parecido.

Lo que está claro es que todos los artistas involucrados en el retablo y el arca, han bebido en las mismas fuentes. Todos ellos utilizaron los grabados que circulaban por Europa procedentes de Flandes, Alemania e Italia. Ocupándonos ahora exclusivamente del arca, la hojarasca del friso citada en los documentos puede tratarse

25 Agradezco a la Dra. Isabel Mateo Gómez las indicaciones que me ha hecho con respecto a Borgoña.

26 J. GARCÍA ORO, *Cisneros.* Barcelona, 2002, pp. 91-93. I. DEL RÍO, *El escultor Felipe Bigarny, (h. 1470-1542).* Salamanca, 2000, pp. 54, 56, 65-71. Agradezco la ayuda que me ha prestado la Dra. Margarita Estella en lo tocante a la escultura de la época.

de roleos que, junto a los jarrones que había en el frente, son dos de los motivos típicos del primer renacimiento en España, previos a la llegada de los animales fantásticos sobre el año 1520. Como han repetido numerosos estudiosos, fueron muchos los grabadores que difundieron estos motivos decorativos desde Italia, como por ejemplo Nicoletto da Modena (activo 1500-1520), Zoan Andrea (ca. 1475-ca. 1519) o Giovanni Antonio da Brescia (ca. 1460-ca. 1520). Pero, además, los artistas toledanos los tuvieron a la vista desde que, en 1503, llega a la Catedral el sepulcro del Cardenal Mendoza.

En cuanto a las escenas, vemos que los artistas han utilizado grabados de distintas procedencias, a veces en el mismo relieve, creando una mezcla de estilos verdaderamente interesante. Los tocados tanto masculinos como femeninos se encuentran en varios de los alemanes, mientras que los velos femeninos en los nórdicos son más quebrados. Sin embargo, el volumen de las figuras, su modelado, los uniformes de los soldados y el mobiliario, cuando lo hay, son italianos.

Al ser imposible de tratar todas los relieves por falta de espacio, voy a poner tres ejemplos. La *Oración del Huerto* está claramente inspirada en una estampa de Martín Schongauer (ca. 1430-1491). La figura de Cristo ante el peñasco es igual y el trío de los Apóstoles, en composición triangular, denota el mismo origen, aunque aquí los plateros han introducido algunas variantes. La empalizada que cerca el huerto, hecha con estacas y mimbres entrelazados, aparece también en un grabado del alemán, el de la Virgen y el Niño en un jardín, que no es otro, en este caso, que el *Hortus conclusus* del Cantar de los Cantares.

Más de acuerdo con lo anteriormente dicho sobre la mezcla de estilos es la escena de *El Encuentro con la Verónica,* tema menos frecuente en aquellos años que el Camino del Calvario o Las Tres Caídas. En este caso, las figuras de Cristo y la Verónica repiten, una vez más, un grabado de Schongauer de una manera casi literal. El resto de la escena es completamente distinto y, además, en el arca, el hombre que tira de la cuerda anudada a Cristo es un soldado y no un civil como en el del alemán, y, además, claramente de procedencia italiana, en el volumen y el uniforme militar. Concretamente el casco está trazado con la misma fantasía que el que luce la figura que encarna la Alegoría de Roma grabada por el Maestro IB con un pájaro. También son italianas las figuras de la Virgen y de un joven que está a su lado, que puede ser San Juan. Todos los grabados aquí citados fueron copiados por numerosos grabadores, como el Maestro ES o Israhel van Meckenem, por lo que pudo llegar a Toledo cualquiera de ellos.

Pero no fue Schongauer el único alemán copiado. También Durero (1471-1528) atrajo la atención de los artistas toledanos. Así, en *El Lavatorio* las figuras de Cristo y San Pedro presentan mínimas variantes con el de Durero con el mismo tema en la serie de la «Pequeña Pasión», aunque, curiosamente y como se ha dicho párrafos más arriba, esta escena del arca, hecha en un estilo más moderno que el de Schongauer, como era del de Durero, se destaca sobre el



LÁMINA 2. *D. VÁZQUEZ y P. DE MEDINA. Arca del monumento, detalle de El Lavatorio. Catedral, Toledo.*



LÁMINA 3. *ALBERTO DURERO. El Lavatorio.*

fondo ocupado por el resto de los Apóstoles en una composición totalmente medieval (láms. 2-3)[27].

LA PRIMERA INTERVENCIÓN (1597)

Las noticias que constan en los Libros de Fábrica acerca de la intervención de Diego de Valdivieso en el arca, son más sucintas. Por estos años este artista era el platero titular de la Catedral de Toledo, por lo que cobraba 5.000 maravedís al año. Como siempre en estos casos, lo mismo restaura y adoba piezas que realiza otras nuevas. Tuvo a su cargo dos obr0as antiguas de enorme categoría: doró la custodia de Arfe y renovó el arca de Vázquez y Medina.

En 1595 no figura ningún pago al platero. Sin embargo, a lo largo de 1596 Valdivieso cobra diversas cantidades, algunas muy altas como los 200.000 maravedís que recibe el 29 de noviembre, pero siempre pone «a buena cuenta de las obras que hace», sin que sea posible especificar qué cantidad corresponde al arca. En 1597 hay cuatro partidas en las que se especifica de qué obras se trataba. El 20 de febrero de 1597, cobra 100.000 maravedís «a cuenta del reparo del arca del Santísimo Sacramento y oro y plata que en ella pone». El 28 de junio figura el «remate de cuenta con Diego Valdivieso». Le pagan 418.566 maravedís como finiquito de diversas obras que ha terminado para el sagrario, entre las cuales estaban el reparo y dorado de la custodia, el arca y otras obras, todas ellas ya terminadas. Con esto terminaba de cobrar los 3 quentos 705.545 maravedís que supone el total de lo convenido por todo ello. No podemos saber, pues, cuanto dinero cobró exclusivamente por el arca. También el 9 de abril de este año Toribio de Ortega cobra 54 reales por cuatro bisagras plateadas, cuatro botones y el dorado de dos llaves para el arca.

A continuación figuran dos partidas relacionadas con las obras de Valdivieso. El 7 de agosto pagan 4 ducados a Gregorio de Baroja, que era Contraste de la ciudad, por pesar el arca. Y el mismo día 200 reales a Francisco Merino por las dos tasaciones que hizo por encargo de la Catedral. Se trataba del arca y de la custodia[28].

Gracias a la documentación publicada por Zarco del Valle[29] sabemos con más precisión los arreglos que hizo Valdivieso. El 26 de agosto de 1596 el platero Gregorio de Baroja, Contraste de la ciudad, certifica las piezas de plata del arca que recibe el platero de la Catedral para su arreglo. Parte estaban sueltas como dos serafines y un número considerable de piezas de diversas formas, todas ellas con follaje. El resto estaban clavadas en el arca y coinciden con la descripción hecha

27 Todos los grabados citados están en *The Illustrated Bartsch*. Nueva York, iniciada la publicación en 1980, T. 8, pp. 222, 229, 244 los de Schongauer; T. 10, p. 120 el de Durero y T. 25, p. 149 el del Maestro IB con un pájaro.

28 AOyFCT. Libro 900. *Libro de gasto del año 1596*, fols. 131, 132 y132vº. Libro 901. *Libro de gasto de 1597*, fols. 135, 135vº., 137vº., 138 y 144vº.

29 S.R. PARRO, ob. cit., en nota *supra* 15.

en 1580, aunque añade como novedad que, de las diez historias de la Pasión cinco eran grandes, sin duda las de la caja, y cinco más pequeñas, las de la tapa. Se les olvidó el Calvario, pues se le entrega dos días después. Zarco no recoge lo que pesó la plata entregada a Valdivieso.

El mismo Baroja pesa la plata del arca, una vez terminada de reparar, el 31 de marzo de 1597. Pesó un total de 217 marcos, 7 onzas y 3 ochavas (casi 50 kilos). La diferencia con la deducción que hemos hecho de los 76 marcos de la primera nos parece excesiva. De la tasación de Merino, de la que hablaré en el párrafo siguiente, sólo es posible contar 62 marcos nuevos, pues varias partidas están contabilizadas juntas por arreglos y por obra nueva. Es muy posible que el cómputo de la primera no sea correcto.

A continuación está la tasación hecha por Francisco Merino que anota la cantidad total de 1.444 ducados, es decir, 541.500 maravedís. En este documento se dice que *«...soldó algunas roturas y agujeros, desabolló y blanqueó y bruñó este trabajo...»*, todo ello de la parte primitiva. Pero, para suerte nuestra, también cita las piezas nuevas, bastantes de las cuales son follajes y cuatro bolas que *«le sirven de pies»*. Pero lo más importante es que dice que labró dos historias nuevas: la Coronación de espinas y el Ecce Homo. La cantidad que le parece justa para cobrar por cada marco de plata trabajada varía entre los 3 y los 12 ducados según la dificultad. La tasación no está fechada.

Merino debió de intervenir por el Cabildo, pues encontramos una nueva tasación hecha por Baroja, sin duda por parte del platero. Su descripción es mucho más sucinta y la aprecia en 1.410 ducados, una diferencia mínima con Merino. Esta tasación está fechada el 17 de junio de 1594, sin duda una errata de la edición, pues ya vimos que ambos plateros cobraron en agosto de 1597.

El inventario más próximo a la intervención de Valdivieso es de 1619[30], aunque la descripción que hace del arca es menos prolija que la anterior. De ella deducimos varias novedades: había cuatro escudos, el de la Catedral y el del Archiduque Alberto, que era arzobispo cuando se hizo el arreglo, y dos del canónigo Monsalve, obrero durante muchos años. En la caja cinco escenas de la Pasión, las mismas que en la primitiva. En la tapa hay siete, las cinco primitivas y las dos nuevas. Otra novedad que se nos ofrece en esta descripción, es que los Evangelistas y Padres de la Iglesia y los serafines que les acompañan, están ahora en el exterior del arca en los laterales de la caja, cuatro figuras a cada lado enmarcados por los serafines. Todo ello entre follajes, grutescos, hojas y molduras. En lo alto del «tumbo» está el Calvario. Esta vez sí pesan la plata, un total de 217 marcos, 7 onzas y 7 ochavas, algo menos de lo que apuntó Baroja años antes.

En cuanto a las escenas, me voy a ceñir al *Ecce Homo,* pues es la más interesante (lám. 4). Cristo aparece con el paño de pureza y la corona de espinas de cuerpo en-

30 AOyFCT. *Inventario del Sagrario. 1619.*



LÁMINA 4. *DIEGO DE VALDIVIESO. Arca del monumento, detalle del Ecce Homo. Catedral, Toledo.*

tero en una especie de tablado. Un personaje mantiene las vestiduras tras su espalda. Esto ya es una novedad, pues lo más corriente es que aparezca vestido, de medio cuerpo o de tres cuartos, tras una tribuna. Pilatos en una balaustrada le señala con el dedo y cinco figuras masculinas contemplan la escena. Al fondo, y esto también es novedad, una figura femenina sostiene la cruz, quizá representa a Santa Elena. Ésta ya no se cubre con un tocado o velo como en la etapa anterior, sino que está peinada elegantemente, de forma muy parecida a los peinados que lucen las damas en la pintura de la segunda mitad del siglo XVI, sobre todo en Venecia.

Toda la escena respira un aire completamente distinto a las anteriores. Los amplios volúmenes humanos, su corpulencia, los rostros, la arquitectura denotan un origen italiano. Sobre todo la figura de Cristo cuidada al máximo con un tratamiento especial que potencia los músculos y flexiona su pierna izquierda hacia delante. Todo esto es propio de la escultura romanista que llevaba años triunfando en España, introducida por Gaspar Becerra y extendida por España, sobre todo en el Norte, por sus seguidores, destacando entre ellos Juan de Anchieta.

En Toledo encontramos dos plateros que trasladaron estas características del romanismo a sus obras. Uno de ellos es Francisco Merino que en 1565 hace la

nueva y monumental Arca de San Eugenio con trazas de Vergara el Viejo. En ella se recogen las figuras que Gaspar Becerra dibujó para la portada del *Libro de Valverde*. El otro platero es Marcos Hernández que recoge estas mimas figuras y otras de Merino en la Cruz de Valdeavero (Madrid, 1569-1575). No podemos olvidar que Gaspar Becerra estuvo en Toledo en 1563 pintando en el Claustro. En el arca, la figura de Cristo, aunque por el tema tiene una actitud algo distinta, recuerda al Cristo atado a la columna de la misma Cruz que, a su vez, es muy semejante a la pintura del Museo del Prado con el mismo tema y que Post atribuyó a Becerra. Está muy relacionada con las composiciones de Sebastiano del Piombo en Vitervo y San Pietro in Montorio de Roma[31]. Una escena semejante se encuentra entre los grabados de Adamo Ghisi (1520-1582) con historias de la Pasión que rodean una escena central, y otra mucho más movida en escena suelta[32]. Así pues Valdivieso introduce en la antigua arca de transición un estilo mucho más moderno.

LA SEGUNDA INTERVENCIÓN (1627-1628)

El año 1626 era platero de la Catedral Andrés de Salinas, como ya han indicado numerosos estudiosos, cobrando por este cargo 5.000 maravedís anuales. Pero el 20 de junio el Cardenal Infante don Fernando traspasa dicho cargo a su hijo Vicente «en atención a lo bien que Andrés lo ha hecho hasta ahora». Pero el salario lo seguirá cobrando el padre de manera vitalicia. No sabemos la causa del cambio, pues Andrés va seguir trabajando para la Catedral, unas veces con el hijo y otras el solitario. Pero en todo el año no se especifican prácticamente obras concretas, ya que en los pagos se dice «a buena cuenta de las obras que hacen». También se produce un cambio en el cargo de Obrero, ya que el 10 de octubre el canónigo don Carlos Herrera y Leiva sustituirá al que lo venía siendo hasta ahora don Horacio de Horia u Oria[33].

Este mismo año de 1626, los plateros Salinas reciben una cantidad considerable de plata vieja y rieles de plata en bruto. No sabemos a qué obra va destinada pero en esos momentos están haciendo el trono de la Virgen del Sagrario y, probablemente, se estaba fraguando la intervención en el arca del Jueves Santo[34].

A principios de 1627 empiezan ya a figurar pagos por plata nueva para el arca y a los plateros por su realización. No cobran sólo los Salinas, sino también «*oficiales que vinieron de Madrid a ayudar en la obra del arca*». El montaje de todo un taller para la realización de este trabajo, ya nos da una idea del volumen del mismo y justifica la rapidez con que se hizo. Lo extraño es que vayan de Madrid, pues en

31 C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, pp. 160-163.

32 *The Illustrated Bartsch*. Nueva York, T. 31, 1986, pp. 49-50 y 153.

33 AOyFCT. *Libro de gastos. 1626*, fols. 100, 100vº. y 130.

34 AOyFCT. *Libro de gastos. 1626*, fol. 123.

Toledo, en aquellos momentos, había numerosos plateros a quienes podrían haber contratado. Los primeros cobros hechos en el mes de marzo, son varios de 2.000 reales de la plata, 1.000 de ellos en moneda, y el día 31, 2.000 reales para los oficiales. En julio y octubre cobran cantidades fuertes y a partir del 6 de octubre 500 reales cada quince días[35]. En enero y febrero de 1628 siguen cobrando al mismo ritmo. En marzo y abril la cantidad sube a 1.000 reales y compran los últimos 2.000 reales de plata nueva. A finales de abril despachan a los oficiales madrileños. Y por fin el 30 de julio se hace el finiquito con los plateros. Les pagan 1.419.738 maravedís que, unido a los 933.640 maravedís que ya habían ido cobrando, suman un poco menos de los 2.355.418 en que había sido tasada por el platero madrileño Cristóbal de Pancorbo el cual cobra el 29 de julio por su trabajo, realizado en veinte días, 80 ducados. Por último el 1 de agosto les pagan diversas cantidades por la plata y el oro que habían puesto en el arca. Hay que señalar otras cantidades que se pagan por trabajos en ella. Concretamente los doradores Cristóbal de las Higueras, Agustín Chantre y Francisco Guerrero cobran entre marzo y abril de ese año una cantidad indeterminada por dorar la peana de bronce[36].

En 1628, terminada el arca nueva, se debió de enriquecer el monumento. Esto se deduce de los múltiples pagos que se hacen al pintor Francisco Granelo, que en esos momentos era pintor de la Catedral, por dorar el arco nuevo del monumento y «otras cosas». Lo restaura al año siguiente volviéndolo a dorar. En esta ocasión compra oro y le ayudan diversos oficiales[37].

Es ahora cuando el arca adopta la forma con que ha llegado a nosotros. Esto se deduce de la minuciosa descripción que se hace en otro inventario realizado en 1649[38]. Empieza recordando que fue renovada en 1628 por Vicente Salinas y que pesó, una vez acabada la obra, 558 marcos, 4 onzas y 6 ochavas (alrededor de 128 kilos). Ya sólo este dato nos indica que el volumen del arca había aumentado considerablemente. Pierde su forma tradicional de arca funeraria para convertirse casi en un monumento por sí misma al estar formada por cuatro cuerpos prismáticos longitudinales de tamaño decreciente, parecido a las gradillas con que generalmente se forman los monumentos. El primer cuerpo apoya sobre peana y se cubre con un entablamento, que a su vez sirve de peana al segundo, composición que se repite en todos los demás. También se han añadido, en todos los cuerpos, grandes volutas que los enmarcan.

Al aumentar de tamaño, las doce escenas de 1597 se han convertido en diez y seis, representando las cuatro nuevas: el momento en que están clavando a Cristo en la cruz, Cristo ante Anás y ante Caifás en el primer cuerpo; y en el segundo la Expulsión de los mercaderes del templo, completándose la decoración con dos car-

35 AOyFCT. *Libro de gastos. 1627*, fols. 31vº. y 38-40vº.

36 AOyFCT. *Libro de gastos. 1628*, fols. 75-76vº., 106-107.

37 AOyFCT. *Libro de gastos. 1628*, fols. 106 y ss. *Libro de gastos. 1629*, fol. 61vº.

38 AOyFCT. *Inventario. 1649*, fol. 1 y ss.

telas con inscripciones alusivas al Cardenal Infante don Fernando, hermano de los Reyes Felipe IV e Isabel de Borbón la una y al Cardenal Zapata, coadministrador de la diócesis y al canónigo Carlos Venero y Leyva, obrero de la fábrica en aquellos momentos la otra y que están en la cubierta del primer cuerpo, en el espacio que queda entre el borde y el inicio del segundo cuerpo. Los Evangelistas y Padres de la Iglesia se han repartido entre el tercero y cuarto cuerpos.

Los serafines que acompañaban a los evangelistas y Padres de la Iglesia han desaparecido. Pero se han añadido veinte esculturas de bulto redondo: ocho ángeles niños con los símbolos de la Pasión de Cristo en el primero, cuatro Personajes del Antiguo Testamento en el segundo, los Evangelistas en el tercero y los Padres de la Iglesia en el cuarto. Se ha mantenido el Calvario que corona la pieza, aunque estoy de acuerdo con Pérez Grande en su consideración de que sólo se conserva la cruz de gajos —así la denomina el inventario— del arca primitiva. Por último cita tres escudos, dos con armas reales y el otro de los Zapata.

La decoración que separa los tondos del frente y la parte de detrás en el segundo cuerpo, es la primitiva. La que enmarca los laterales y los óvalos del primer cuerpo es de este momento. Intenta no diferenciarse mucho de la primitiva, pero presenta diferencias apreciables. Los jarrones están presentes pero convertidos en una especie de cuernos de la abundancia, con una parte apuntada y estriada y otra con hojas que se disponen en la parte superior e inferior de una zona cilíndrica adornada con ovas y dos arandelas. Las esquinas del enmarque de las escenas están ocupadas por «follajes», pero ya no son roleos sino tallos con hojas y gruesas flores, y querubines, todo ello más de acuerdo con estos años que lindan con el barroco. Lo mismo ocurre con los Evangelistas cuyos ángulos están ocupados por hojas que se acoplan al triángulo.

Los relieves incluyen una escena que no es de la Pasión de Cristo y que es muy poco frecuente en la iconografía del momento, aunque El Greco la repitió en numerosas ocasiones. Se trata de la Expulsión de los mercaderes del templo cuyos personajes se mueven con soltura en amplias arquitecturas. Lo mismo ocurre con El momento de clavar a Cristo en la Cruz y Cristo ante Anás (o Caifás). Esta última escoge el momento en que Cristo es expulsado de la sala y le arrastran hacia la puerta. Sin embargo el Cristo ante Caifás (o Anás) es una composición mucho más rígida y sin movimiento.

Lo más bello y de mejor factura de esta etapa son, sin duda, las esculturas de bulto redondo de las cuatro esquinas de cada cuerpo. Estilísticamente se enmarcan en el movimiento clasicista que en Toledo va a tener vigencia durante bastantes años del siglo XVII. En todos ellos vemos el sentido de la monumentalidad, los plegados, repetidos pero no muy profundos —con la sola excepción de los de Ezequiel— y los rizados cabellos da las obras de Juan Bautista Monegro o Giraldo de Merlo. Incluso la curva que se forma en la actitud de David y la barba de otras figuras, se pueden encontrar en el San Jerónimo de la parroquia de Maqueda, obra de Juan Fernández. Los rostros, sin embargo, son mucho más afilados que en todos ellos.

Estas imágenes de bulto redondo, unidas a los relieves con escenas de la Pasión de Cristo, nos dan una lectura iconográfica del arca. Hay que tener en cuenta que ya estaba explícita en la primitiva y que en la nueva se han duplicado los Evangelistas y los Padres de la Iglesia. Las figuras nuevas son los ángeles con los símbolos de la Pasión y los Profetas.

En cuanto a los ángeles, hablan por sí mismos. Los Profetas anuncian la llegada del Mesías, su pasión y resurrección. Siempre se ha considerado a los cuatro grandes prefiguración de los Evangelistas y a los doce menores de los Apóstoles. Y a su vez a los cuatro Padres de la Iglesia se les ha puesto en paralelo con los Evangelistas. Así pues en el cuerpo del arca se relata la Pasión de Cristo y todas las figuras en bulto redondo están en relación con ella y nuestra Salvación, unos anunciándola, otros relatándola y los últimos estudiándola y defendiéndola.

Los Profetas tienen inscripciones escogidas entre sus obras. A *David* se le considera una prefiguración de Cristo ya que muchos de los episodios de su vida se han puesto en paralelo con la vida de Jesús, sobre todo aquellos en que aparece como vencedor de los enemigos, como Cristo sobre Satán. Pero, además, es su antepasado directo. Se le representa de muchas maneras, pero desde los primeros momentos del cristianismo la imagen preferida es la de guerrero romano y, aunque en la Edad Media aparece como caballero, la figura del guerrero romano reaparece en el Renacimiento. Y así es como le representan los Salinas en el arca. Él no es profeta, sino el segundo rey de Israel. Pero en muchas ocasiones se le representa entre los Profetas. Algunos estudiosos le atribuyen la autoría de los Salmos, en los que ven alusiones a la venida del Salvador[39]. Y precisamente en el arca le acompaña una inscripción con un fragmento del Salmo 98. Este Salmo empieza con unas palabras alusivas a la Resurrección y glorificación de Cristo, vencedor de la muerte y el pecado. La frase escogida es: [Ensalzad al Señor Dios nuestro y] «adorad el Arca, estrado de sus pies; porque Él es santo»[40].

Isaías presagia, sobre todo, el futuro del pueblo judío pero algunas de sus profecías es preciso entenderlas como de la venida de Jesucristo y del establecimiento de su Iglesia. Los Evangelistas le citan muchas veces en los momentos en que se cumplen sus profecías, sobre todo sobre la Pasión. Vestido con túnica y manto que le cubre la cabeza, tiene en una de sus manos una gran lápida que apoya en el suelo en la que está la inscripción: «Y el Señor de los ejércitos les dará a todos los pueblos fieles un convite... [de vendimia o vinos exquisitos y de carnes gordas...]» (Is. 25, 6). En nota, el P. Petisco añade que «Todo esto dice para denotar la delicadeza y alegría del convite, símbolo del convite eucarístico» (lám. 5).

Y por último *Ezequiel*, vestido con toga y birrete, sostiene en alto la lápida con la inscripción de un fragmento de la Visión de los huesos secos, como profecía de la

39 L. REAU, *Iconographie de l'art chretien*. T. II, vol. I, París, 1974, pp. 254-255 y 282.

40 He escogido como referencia la *Sagrada Biblia* traducida de la Vulgata Latina por el Padre José Miguel Petisco. Madrid, 1943, p. 651 la de David, p. 788 la de Isaías y p. 970 la de Ezequiel.



LÁMINA 5. *ANDRÉS Y VICENTE DE SALINAS. Arca del monumento, detalle del Profeta Isaías.*

Resurrección: «... y colocaré en medio de ellos mi santuario [literalmente mi santificación] [para siempre]. Y tendré junto a ellos mi Tabernáculo» (Ez. 37, 26-27).

Este espectacular conjunto se conserva hoy día en muy buen estado y tal y como la describe el último inventario citado[41]. La única diferencia es que el orden de las escenas no es el mismo. Quizá la inscripción manuscrita que Pérez Grande ha tenido ocasión de leer y que alude a una compostura hecha en 1771, se trate de una limpieza a fondo que obligó a desmontar el arca y al volverla a montar no la dejaron en su estado primitivo, cosa frecuente en la platería, sobre todo en las cruces

41 Omito la descripción de su estado actual, remitiendo a la muy minuciosa que hace M. Pérez Grande en el *Catálogo* antes citado, nota 16 *supra*.

y, a veces incluso en el astil de los cálices. Desde luego no se debió de añadir nada pues ninguna de sus piezas denota el estilo de esa fecha.

Es sumamente interesante el sagrario donde se deposita la Sagrada Forma, situado tras el relieve central del primer cuerpo. Es de madera dorada, recorridas las paredes por pilastras toscanas y cubierta ovalada rebajada, de igual forma con pilastras toscanas pero, en este caso, pareadas. En la arquitectura toledana, aunque no son muy frecuentes, se encuentran bóvedas de este tipo. El escultor y arquitecto Diego de Ávila el Mozo (a. 1538-1592) retoma la bóveda ovalada después de que hubiera sido abandonada tras su uso en el primer tercio del siglo. Sus obras más importantes en este tipo son las bóvedas de la iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo (1570) y la de la Capilla de Villaseca en la Iglesia Parroquial de Arcicóllar (1572). Años después Nicolás de Vergara el Mozo (ca. 1542-1606), también arquitecto y escultor, vuelve a utilizar este tipo de cubiertas en los dos últimos tramos de la nave central de la iglesia de Noblejas (Toledo 1598)[42]. En platería la hemos encontrado, entre otras, en la Custodia de la iglesia de Navalvillar de Ibor (Cáceres), obra del platero toledano Marcos Hernández quien la realizó en 1570[43]. Aunque el Sagrario pudo hacerse en cualquiera de las dos intervenciones, pensamos que forma parte de la renovación total que hicieron los Salinas, cuando convirtieron el arca en forma de tumba en la que se levantaría la tapa para depositar la Sagrada Forma, en la original pieza que se conserva hoy día.

Creo que con todo lo dicho está plenamente justificado decir que estamos ante una de las más interesantes obras de la platería española que, aunque se ha escrito mucho sobre ella, se conoce muy poco ya que se guarda en el Ochavo de la Catedral que no está abierto al público. Sólo en fechas recientes ha sido expuesta dos veces al público, una en 2003 en que estaba colocada ante una pared y en 2005, en la Exposición conmemorativa del centenario de Isabel la Católica, colocada, junto a la custodia y la manga de la cruz procesional, en el centro de una de las salas, por lo que ha sido en esta ocasión cuando, por primera vez, se ha podido ver entera[44].

42 Para la utilización de este tipo de cubiertas, su origen, llegada a Toledo, su utilización en esta provincia y expansión véase: F. MARÍAS, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo*. T. I, Toledo, 1983, pp.382-396; T. II, Madrid, 1985, pp. 93-94 y 368; T. III, Madrid, 1986, pp. 171-177; T. IV, Madrid, 1986, pp. 151-152.

43 C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., pp. 252-253.

44 Ver nota 16 *supra*. Quiero mostrar mi agradecimiento a D. Ángel Fernández Collado y a D. Carmelo Sánchez Sánchez, del Archivo Capitular de Toledo por la amabilidad con que han hecho posible la consulta de documentos del Archivo de Obra y Fábrica. También quiero agradecer a Dña. Mª del Prado López Martín, que está realizando un nuevo inventario de la Catedral, por dejarme consultar sus anotaciones sobre el arca.

Don José Ramírez de Arellano: de Madrid a Manila

FERNANDO A. MARTÍN GARCÍA
Patrimonio Nacional

La figura de D. José Ramírez de Arellano se nos presenta siempre junto a la producción de la Real Fábrica de Platería de Martínez, sobre todo al final, pero rara vez lo vemos de forma aislada y por supuesto nunca hasta la fecha se ha realizado de él ninguna monografía[1].

Osorio en su diccionario nos da noticia somera de su actividad como platero, cincelador y grabador en metales en general. Nos aclara que fue discípulo de la Real Fábrica de Martínez, a cuya dirección accedió tras la muerte de su dueño, D. Pablo Cabrero en el año 1846, pues como es sabido, sus herederos, nietos del celebre Antonio Martínez Barrio, no continuaron este arte y arrendaron la fábrica por diez años a la compañía del Iris que fue la que nombró a Arellano su director.

En el mes de febrero del año siguiente, 1847 dirige un saluda al Intendente de la Real Casa, notificándole el cambio que ha habido en la administración de la Real Fábrica y solicitando, a la vez, que dicho establecimiento siga disfrutando de la protección que gozaba con sus encargos. Esta se confirmó, pero a la vez, también la obtuvo el propio Ramírez de Arellano; de tal manera que Osorio nos comenta

1 M. OSORIO y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Barcelona, 1869. Reeditado en Madrid (facsímil), 1975; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería». *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982, pp. 151-154 y F.A. MARTÍN GARCÍA, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987.

como, gracias a su inteligente laboriosidad se le nombró Ensayador de los Reinos, Platero de Cámara y Verificador general de la platería del reino.

Lo cierto es que hasta la fecha solo tenemos documentado su nombramiento de Platero de la Real Casa y Cámara de S.M., por Real Orden del 30 de marzo de 1852. El cargo de Ensayador de los Reinos por S.M. se le debió de conceder antes de 1860, pues se nombra como tal en una cuenta del 10 de enero de ese año.

Tras la revolución de 1868, se le nombra por el Consejo de Administración del Patrimonio, que fue de la Corona, tasador de las alhajas de plata.

En 1871, bajo el reinado de D. Amadeo de Saboya, es nombrado Guarda Plata de la Real Casa y es muy posible que por sus realizaciones en este periodo se le destierre más tarde, nombrándole Jefe de la Casa de la moneda de Manila en 1875, en donde muere años después.

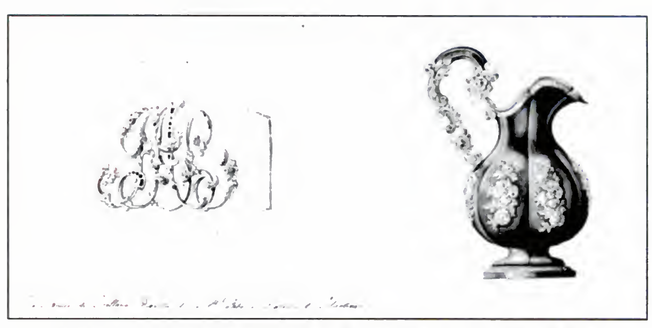
De su labor como artífice platero y cincelador podemos decir que es uno de los mejores de su tiempo, adaptándose con ferviente maestría al desarrollo de lo decorativo en las piezas románticas de la platería española. Ya hemos puesto de manifiesto que aprendió en la fábrica de Martínez y de su evolución artística tenemos una buena prueba en la serie de dibujos, procedentes de la Real Fábrica, que se conservan en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid[2].

El conjunto de dibujos, que se abre con un anagrama del propio Ramírez de Arellano (lám. 1), en el que se entrelazan la inicial de su nombre y las dos de sus apellidos y debajo escrito en tinta «José Ramírez de Arellano, Director de la Real Fábrica de Platería de Martínez». Se puede dividir en varios subgrupos según las firmas que llevan.

En primer lugar aquellos dibujos que llevan sólo su firma, como inventor y dibujante, como: el nº. 137, que presenta dos chofetas con mango de madera y dos candeleros, uno de ellos con fuste pavonado. El nº. 162, de una cafetera con espita de dragón y cuerpo estriado al igual que una taza y el nº. 164, que presenta dos modelos de jaboneras con remates de flores y un aguamanil liso, cuyo jarro tiene un asa de complicada curva y contra-curva. Son todos ellos modelos muy semejantes en diseño a los del periodo en el que dirigía la fábrica Don Pablo Cabrero, de clara tendencia clasicista, en los que queda patente su aprendizaje en la propia fábrica.

Le sigue otro conjunto de dibujos en los que él figura como inventor, pero el dibujante es Cancio Villamil, que son los números: 141, un acetre; 142, lámpara de mesa; 147, 148, 149, tres soportes de especieros de diseños diferentes; 150, incensario; 152, jarro liso, con molduras perladas; 153, jarro panzudo, estriado y con flores en panza y asa (lám. 2); 156, cirial; 158, taza con plato con decoración

2 Esta colección de dibujos que se guardan en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid, está formada por un conjunto de variada procedencia y origen, pero el número mayor está formado por los que proceden de la Real Fábrica y van firmados por Ramírez de Arellano y otros dibujantes.



LÁMINAS 1 y 2. *Anagrama de D. José de Arellano y jarro con decoración floral.*

incisa vegetal; 160, sopera; 161, escribanía con bandeja de tres piezas con tapas con corona de laurel.

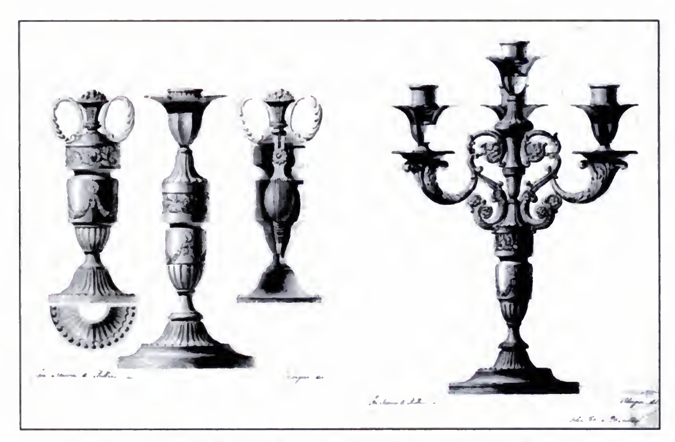
En todos ellos se aprecia ya cierta tendencia decorativa pero de forma muy contenida, como queriéndose alejar de la línea clasicista pero sin conseguirlo como se puede ver en los modelos de especieros, o en el jarro perlado, en los que perviven elementos utilizados en piezas anteriores.

El grupo siguiente, en los que aparece junto a Velázquez, que no es otro que Don Ricardo Velázquez y Bosco conocido delineante del momento, se hace más patente la tendencia decorativa romántica como en los nº. 154 y 157 que presentan un candelabro, un candelero y unas despabiladeras con la misma decoración vegetal, haciendo juego (láms. 3 y 4); el juego de café con decoración incisa vegetal del nº. 163 y la escribanía de tres piezas con decoración en la acanaladuras de tipo vegetal en el nº. 165.

A ellos hay que unir otra serie de siete, que no llevan firma y que por su diseño y elementos decorativos marcan una tendencia decorativa muy marcada y que, en algunos casos, como en la escribanía nº. 155 (lám. 5), de la que conocemos dos ejemplares, que se fechan en torno al año 1850, son una muestra inequívoca de la modernidad de sus creaciones, a pesar de que presenten la marca de la propia fábrica de Martínez, la cual reutilizará su modelos cuando se acabe el contrato que le llevó a ella.

De este grupo hay que hacer mención a parte de los dos cálices nº. 145 y 146, que deben ser de la época del fundador y que ya dimos a conocer en la revista Goya hace algunos años[3].

3 Ver la primera entrega sobre estos dibujos en F.A. MARTÍN GARCÍA, «Dibujos de platería en la Fundación Lázaro Galdiano». *Goya* nº. 285. 2001, pp. 324-331.



LÁMINAS 3 y 4. *Juego de candelero y despabiladera y candelabro haciendo juego.*

El diseño nº. 155 tiene correspondencia con la escribanía de la Presidencia del Consejo de Ministros del Patrimonio Nacional (lám. 6), pero con algunas variantes, la más notoria es la figura central que remata toda la pieza, que en la escribanía representa a la Constitución por el texto que lleva y en el dibujo es una matrona con corona de laurel; los amorcillos que la rodean van con alas en el dibujo y sin ellas y con atributos en la escribanía.

Las tapas no llevan cisnes sino águilas con serpientes y el gran escudo con corona de marques es sustituido por un espejo oval enmarcado por ángeles en el que va la inscripción de la Presidencia del Consejo de Ministros. A decir de Osorio y Bernard ésta fue una de las obras que resultó premiada en la Exposición Universal de París de 1855 junto a otra escribanía imitando filigrana, un candelabro y una taza cincelada con plato.

Creo que algunas de ellas se pueden identificar con piezas que hoy en día se conservan en el Palacio Real de Madrid. Las dos escribanías las dimos a conocer en el año 1987 en el Catálogo de la plata del P.N. nº. 259 y 261[4]; y hoy podemos decir que del primer modelo conocemos otra versión que se localiza entre los bienes del Ministerio de Asuntos Exteriores.

4 F.A. MARTÍN GARCÍA, *Catálogo*... ob. cit., pp. 283 y 285 (Nº. 259, hoy nº. inv. 10076014 y nº. 261, nº. inv. 10012495).



LÁMINAS 5 y 6. *Diseño de escribanía y escribanía de la Presidencia del Consejo de Ministros (© Patrimonio Nacional).*



LÁMINA 7. *Candelabro (1863). Fábrica Martínez.*

Dos son los modelos de candelabro que conocemos de este periodo de la fábrica, uno es el que se conserva en el museo Arqueológico Nacional, fechado en 1849, cuyo diseño se corresponde con el dibujo que se conserva en el Lázaro, nº. 14851/157, que a su vez hace juego con los dibujos de candelero y despabiladeras, nº. 14851/154. Ambos van firmados por Arellano y Velázquez.

Mucho más tardío es otro, conservado en el Palacio Real, con marca cronológica del año 1863 (lám. 7), por lo que es la última pieza de la misma que conocemos y, lo damos a conocer aquí ya que, por circunstancia ajenas a nosotros no se pudo antes[5]; a pesar de haber estado expuesto en la sala de la plata del palacio de Madrid desde antes del año 1990.

Por consiguiente, no es del periodo de Arellano, pero presenta una decoración muy recargada en el pie, además de llevar tres figuras alegóricas, tiene mascarones báquicos y motivos de hojas de pámpanos y uvas, que además del pie, se sitúan en otros múltiples puntos de la superficie de la pieza. Todos estos elementos decorativos se ven repetidos en otros modelos de piezas cuyos dibujos están dentro del conjunto del Lázaro y como hemos dicho van firmados por Arellano. Por otro lado, no deja de ser curioso, que al igual que en otros modelos, este presenta una doble tonalidad con el dorado y el color plata que alternan en toda la pieza. Característica ésta que se desarrollará a lo largo de la producción platera romántica madrileña, dentro y fuera de la Fábrica de Martínez, pero por artífices que aprendieron en ella como Sellan. Por todo ello, no dudamos en atribuir el diseño de este candelabro al propio Arellano, repitiéndolo la fábrica años después, como se solía hacer de forma usual a lo largo de su historia.

Es muy probable que ninguno de estos dos modelos sea el modelo presentado en la exposición de París, pero por cronología el del museo Arqueológico sería el más probable.

Y por último, la taza cincelada con plato que nos dice Osorio debe corresponderse en mucho a la que años más tarde se hace por la Fábrica en homenaje al nacimiento del príncipe de Asturias en 1859, don Alfonso, y que dimos a conocer en el catálogo de la exposición de la Platería en Oviedo[6].

No es nuestra intención ahondar en el catálogo de la obra de este gran artista, que requiere una gran monografía. En estas líneas lo que nos interesa es dar a conocer algunas noticias de lo que pasó con él tras abandonar la fábrica de Martínez, desde el año 1856-1857, hasta su muerte. Como es lógico pensar y teniendo en cuenta los nombramientos que hemos mencionado más arriba, siguió al servicio de SS.MM. y AA. como platero de la Real Casa y Cámara, nombrado en el año 1852 y en reconocimiento a sus méritos se le nombra en estos años 1857 Ensayador de los Reinos por S.M.

5 Nº. inv. del P.N. 10012494.

6 Pieza catalogada con nº. 86 en F.A. MARTÍN GARCÍA, *El arte de la platería en las colecciones reales*. Oviedo, 1997.

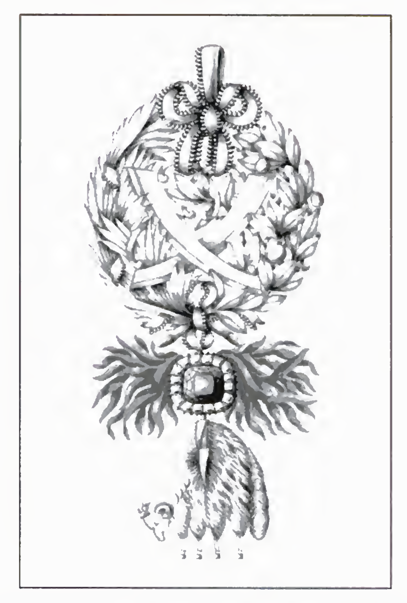


LÁMINA 8. *Diseño de corbata de la Orden del Toisón de Oro.*

De este periodo son varias piezas para el servicio de la Real Casa como el juego de cafetera y tetera del año 1857 cuya decoración incisa nos recuerda el dibujo nº 163; y para el lavatorio de los pies de los pobres el jueves santo realiza una jofaina siguiendo el modelo de Felipe V con el escudo real en el año 1859[7].

José Ramírez de Arellano en 1860 renueva y compone una cubertería que corresponde a la que hoy tenemos como de diario y es un modelo que la Fábrica realizó para Fernando VII, e Isabel II niña. Y del año siguiente tenemos la factura de la compostura de un candelero de metal con una figura de marfil perteneciente al cuarto de S.M. No debemos dejar de mencionar otra gran escribanía que realizó en 1862 por encargo de la reina para la Audiencia de Barcelona y que no se terminó de pagar hasta el año 1866. Así como la conocida custodia de la catedral de Lugo

7 F.A. MARTÍN GARCÍA, *Catálogo*... ob. cit., pp. 287 y 289 (nº. 263-264, nº. inv. 10012503, 10012504 y la jofaina nº. 266 de inv. 10094898).

en la que participaron los monarcas con 50.000 reales de vellón que se remataron el 16 de mayo de 1863.

El conjunto de dibujos de condecoraciones del Lázaro debe corresponder también al periodo de Arellano en la Fábrica, ya que se ha constatado el hecho de que se fabricaban joyas y como sabemos el propio Ramírez de Arellano realizó en el año 1862 un collar de la Orden del Toisón para el Real servicio (lám. 8).

De 1859-1860 data la cubertería que realizan Ángel Marquina y Ramón Espuñes para la Reina Isabel II, de la que se conservan unos recogemigas en el Palacio Real con sus correspondientes paneras. Es una composición muy atrevida que se debe a este gran cincelador que fue Marquina, el cual se asoció con Espuñes y crearon la fábrica que heredaría la fama y la clientela de la de Martínez. Dicha cubertería quedó en el palacio de Madrid tras la caída de los Borbones en 1868.

Don Amadeo entró en Madrid en diciembre de 1870 y su reinado duró hasta febrero de 1873. Durante este periodo, Ramírez de Arellano ocupó el cargo de Guarda plata, y como tal fue el que dio el visto bueno para renovar dicha cubertería de Marquina y Espuñes, quitando los escudos borbónicos y poniendo la cruz de los Saboya. También se quitaron las iniciales de D. Francisco e Isabel y se sustituyeron por un simple escudo de España. La renovación no fue trabajo fácil ya que se debieron de cambiar los cabos de todos los cuchillos, haciendo troqueles nuevos y el reverso de los demás cubiertos y en este caso solo se hizo nuevo un único troquel de los dos que lleva el tenedor y la cuchara (lám. 9).

El trabajo se debió de llevar a cabo en los talleres de Ansorena cuya marca comercial completa, ANSORENA, aparece incisa en unos cubiertos principales de dicha cubertería, y que hoy en día pertenecen a la colección privada de dicha firma, que dimos a conocer en el libro sobre los 150 años de esta firma madrileña.

No tenemos claro si esto fue motivo suficiente para determinar su nombramiento como Director de la Casa de la Moneda de Manila, a modo de destierro encubierto, cosa que sospechamos, aunque debemos tener en cuenta su experiencia como ensayador y cabría la posibilidad de que el nombramiento fuese realizado en función de agilizar la acuñación de moneda de la Casa de Manila que estaba muy parada. Pero el caso es que a Ramírez de Arellano se le nombra en enero de 1875, recién constituido el nuevo gobierno del joven monarca borbónico, D. Alfonso XII, para sustituir a Don Francisco Javier Ezquerra, requerido por el Gobernador General de Filipinas a que pase a la península para aclarar el tema de la mala fabricación y escasez de la moneda de cobre en dicho establecimiento y dar cuenta del mismo al Ministro de Ultramar[8].

8 Todas la noticias sobre la Casa de la Moneda de Manila están sacadas del Archivo Histórico de dicha ciudad, cuyo acceso debo agradecer muy sinceramente a Dª Ana Hernández Calleja, Archivera del Archivo de Indias de Sevilla, a quien dedico estas líneas en recuerdo de un aprovechado viaje de Correo. Los datos pueden consultarse en las referencias SDS- 10858, 10861, 10863 y 10869.



LÁMINA 9. *Cubertería del rey Amadeo de Saboya.*

La Casa de la Moneda de Manila se inauguró el 19 de marzo de 1861 a las diez horas de la mañana, en la calle del Cabildo nº 65 intramuros. El edificio se vio afectado por el terremoto del año 1869 y desde entonces y hasta la llegada de Arellano no hubo forma de hacer reparos o cambios, a pesar de ello, desde su llegada hasta momentos antes de su muerte, Arellano no hacía más que reclamar el dinero que se debía para pagar dichos reparos. De sus remodelaciones y obras faltan planos de la época pero aún se conservan otros posteriores que nos dan una idea de la ampliación de los nuevos hornos de fundición, seis en total, para los que adquirió alguna maquinaria en sus viajes a China y Hong-Kong en la primavera de 1877.

La plantilla de la misma estaba formada por un total de 18 personas entre directivos, administrativos y facultativos, todos ellos se regían por el capítulo 29 de la Ordenanza del 17 de febrero de 1859 y la plantilla del personal fue aprobada por el poder ejecutivo de la República del 24 de septiembre de 1874, en virtud del reglamento de ultramar del 3 de junio de 1866, que reconocía los siguientes puestos:

Un director, un contador, un tesorero, un oficial primero de contaduría y otro de segunda, un guarda de almacén, un escribiente, un portero y un mozo de sala. El personal facultativo se componía de dos ensayadores, uno de primera y otro de segunda, un juez de balanza, un fiel de la moneda, un guardacuños, un grabador de primera y otro de segunda y un supernumerario, así como un tornero-laminador.

De entre todos los empleados de la casa, coetáneos de Arellano, solo uno nos es conocido, Alberto Estruch, grabador en hueco y en relieve de gran fama y perteneciente a una familia de grabadores de gran prestigio. Siguiendo la tradición familiar, llegó a ser del cuerpo de grabadores de la Casa Nacional de la Moneda y de la Fábrica del Sello y fue nombrado primer grabador de la Casa de la Moneda de Manila desde el año 1872.

Estruch fue el encargado por Arellano de realizar el diseño de las medallas conmemorativas de la batalla de Jolo, medalla y condecoración que se crearon y acuñaron en dicha casa de Manila bajo la supervisión de Arellano (lám. 10).

Por la Real Orden del 7 de octubre de 1876 se crea esta medalla como recompensa a cuantos expusieron su vida en las inhóspitas playas de la isla de Jolo, al Sur del archipiélago filipino, y en la misma, se dice que se hará según un modelo adjunto y se acuñará en bronce de los cañones inútiles para el servicio del ejército tomados en el asalto de los fuertes de Jolo. Irá suspendida de una cinta compuesta de tres franjas verticales rojas y dos amarillas[9].

El proceso fue largo, como todos los asuntos que dependían de la Metrópoli. El 9 de abril de 1877 Ramírez de Arellano ordena a Estruch que grabe los punzones generales de la medalla según su propio dibujo y que no se tarde más de cuatro meses.

Al año siguiente solo tenía realizado el reverso donde va el texto, del anverso le faltaba la cara del rey, pues tenía que ajustarla a las nuevas fotografías que llegaban de Madrid, lo que provocaba un retraso notable.

El 4 de abril de 1878 el grabador manifestaba que en mayo lo tendría todo dispuesto para templar seis parejas de troqueles de dicha medalla, y el 9 de agosto de ese mismo año se notifica que se han terminado de acuñar las 10.000 medallas de la Campaña de Jolo a las que solo faltaba soldar las asas y reasas.

En esta misma ceca se realizó la medalla conmemorativa, en honor de los vencedores de Jolo, este otro modelo se hizo en plata y con la fecha del 29 de febrero de 1876 dentro de una corona de laurel (lám. 11).

No parece que al margen de la Casa de la Moneda Ramírez de Arellano se dedicase a otra labor, en esta lejana provincia de ultramar; el tiempo de mí viaje no permitió indagar más así pues, no sabemos si por las iglesias o por colecciones privadas, puede haber alguna pieza realizada por Arellano en su periodo filipino, este es un campo que dejamos para otros investigadores.

Su muerte acaeció en el año 1883, no sin antes reclamar al Intendente General del Ministerio de Hacienda el dinero que se recibía desde el terremoto de 1869, a partir de abril de 1883 los escritos oficiales van firmados por orden, por su segundo Luis Sagües, que lo sigue haciendo hasta el mes de julio. Sagües rinde un informe

---

9 F. FERNÁNDEZ DE LA PUENTE Y GÓMEZ, *Condecoraciones españolas. Patrimonio Nacional*. Madrid, 1953.



Láminas 10 y 11. *Condecoración de la Batalla de Jolo, bronce, y medalla conmemorativa de los vencedores de Jolo (1876), plata.*

sobre la fabricación de moneda de bronce en Filipinas el 14 de mayo de 1884, al nuevo Director facultativo interino de la Casa de la Moneda Don Francisco Lafont, basado en la labor realizada por Ramírez de Arellano.

Platería salmantina inédita en el Arciprestazgo de Fontiveros (Ávila)

Lorenzo Martín Sánchez
(Universidad de Salamanca)
Fernando Gutiérrez Hernández

Al auge experimentado por la platería abulense durante el siglo XVI y primeras décadas del XVII, le siguió un largo período de decadencia por la falta de encargos y crisis económica del que ya no se recuperará[1]. Sin embargo, esto no quiere decir que no se siguieran encargando y fabricando piezas, esencialmente de carácter religioso. A ello contribuirían en el siglo XVIII los plateros de otras diócesis cercanas a la de Ávila, como las de Toledo, Madrid, Valladolid y muy especialmente Salamanca, cuya platería alcanzó, según se ha puesto de manifiesto en más de una ocasión, su más alto grado de desarrollo y expansión durante esa centuria[2]. De hecho, es

1 Sobre la platería abulense del siglo XVI y comienzos del XVII consultar nuestros estudios: L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales abulenses del Renacimiento al Manierismo*. Ávila: Caja de Ávila – Obra Social, 2006, y «Aportación al estudio del marcaje y la contrastía de la plata en Ávila (1500-1616)». *Papeles del Novelty. Revista de creación y mantenimiento* nº. 11. Salamanca, 2004, pp. 7-40. F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ y L. MARTÍN SÁNCHEZ, *Platería abulense del Bajo Renacimiento. Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila*. Ávila: Excmo. Ayuntamiento de Ávila-Instituto Municipal de la Música y la Cultura, 2003 y «Precisiones sobre dos parejas de cetros de la Catedral de Ávila». *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 173-192.

2 En los últimos años han sido varios los trabajos dedicados al estudio de los diferentes aspectos de la platería salmantina. Son de obligada referencia los siguientes: M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «La cofradía de San Eloy». *Catálogo de la Exposición La Platería en la Época de los Austrias Mayores*

relativamente frecuente que a la hora de estudiar las platerías de otras provincias aparezcan piezas de origen salmantino. En general se puede afirmar que esa gran difusión fue fruto del éxito de algunos modelos creados por los plateros de la ciudad del Tormes, como, por ejemplo, las custodias de mano «tipo sol», o los cálices con decoración de rocallas y elementos vegetales, que se repitieron innumerables veces y que parecen salidos todos del mismo molde.

La exposición de las Edades del Hombre «Testigos» que en el año 2004 se celebró en la catedral de Ávila permitió que entonces se dieran a conocer al gran público algunas, que no todas, de las mejoras obras de plata conservadas en dicho templo[3]. Entre ellas figuraban interesantes piezas de origen salmantino, como un juego de bandeja, vinajeras y campanilla de Francisco Villarroel y Galarza, un aguamanil atribuido a este último y su fuente de Manuel García Crespo, un frontal de altar, seis candeleros y un juego de sacras de Juan Manuel Sanz de Velasco. Todas ellas, que en mayor o menor medida ya habían sido objeto de atención por parte de los especialistas, constituyen un buen ejemplo de la predisposición que los prelados abulenses sintieron por los talleres salmantinos en las décadas centrales del Barroco.

Aunque no estemos en condiciones de afirmarlo con rotundidad algo parecido sucedió en muchos de los templos de la diócesis abulense. Esto puede rastrearse documentalmente y a través de las obras que se han conservado. En este sentido, de entre las numerosas parroquias que conforman el arciprestazgo abulense de Fontiveros, algunas atesoran obras de plata procedentes de talleres salmantinos. Desde luego que en este caso concreto, la proximidad a Salamanca fue, junto con la decadencia de la platería abulense a la que aludíamos, motivo suficiente para que a partir de las últimas décadas del siglo XVII hubiera un aumento considerable de encargos atendidos por los plateros de esa ciudad.

Este trabajo, dedicado a estudiar unas pocas obras de platería salmantina en una zona concreta, debe entenderse pues dentro de ese contexto geográfico más amplio que representa la propia diócesis abulense. Con él queremos apuntar una metodología de trabajo que pueda servir para catalogar y dar a conocer obras todavía inéditas o desconocidas por la mayoría de los investigadores. Las que ahora catalogamos y estudiamos son una custodia y un cáliz de la iglesia parroquial de Fontiveros, otro cáliz de la de Bernuy de Zapardiel, una cruz procesional y un cáliz de la de Fuente el Sauz, y una custodia de la de Fuentes de Año. No son todas las piezas de origen salmantino que aún se conservan en ese arciprestazgo pero constituyen un conjunto

---

en Castilla y León. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, pp. 57-71, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1990 y *La congregación de plateros de Salamanca (Aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el punzón de sus artífices)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1990. M. SEGUI GONZÁLEZ, *La Platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1986.

3 Cf. *Catálogo de la exposición Testigos. Las Edades del Hombre. Catedral de Ávila. Mayo a noviembre de 2004*. Ávila: Fundación «Las Edades del Hombre», 2004.

suficientemente representativo que permite ampliar el catálogo conocido hasta la fecha. Junto a ellas, se da noticia de otras piezas, hoy perdidas, que también se han podido documentar como obras ejecutadas por artífices salmantinos.

Para un mejor estudio se han agrupado por localidades y se catalogan en función de un criterio cronológico, de las más antiguas a las más modernas. No sólo se mencionan aspectos estilísticos sino que también se incluyen las características técnicas de cada pieza (material, dimensiones, marcas, inscripciones y estado de conservación).

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN CIPRIANO. FONTIVEROS

Fontiveros, localidad conocida por ser la cuna de San Juan de la Cruz, se sitúa, al igual que las otras poblaciones citadas en este estudio, en pleno corazón de la comarca abulense de La Moraña, a unos 46 kilómetros al noroeste de Ávila. Su iglesia parroquial es una de las de mayores dimensiones de toda la diócesis. Presenta características mudéjares, como casi todos los templos de la zona. Se construyó a comienzos del siglo XIII en ladrillo y tapial siguiendo una planta de tres naves y triple ábside semicircular. En el siglo XVI sufrió transformaciones importantes. Entonces se cambiaron las cubiertas de las naves y se levantó un crucero y cabecera con bóvedas de crucería, obra en la que intervinieron los maestros Lucas Giraldo, Rodrigo Gil de Hontañón y Pedro del Valle. También entonces se hicieron tres capillas, la más importante la de la Epístola, advocada a San Juan Bautista, fundada por Diego de Arriaga, Secretario de Felipe II, y su mujer Isabel de Villegas. Todavía a finales de esa centuria se edificó una torre junto a la capilla mayor. Finalmente, en el siglo XVIII se hicieron varios retablos barrocos, incluido el del altar mayor[4].

Se conservan para servicio de esta iglesia parroquial varias piezas de platería. Entre ellas cabe señalar como salmantinas una custodia, ejecutada en 1681 por el platero Pedro Calderón, y un cáliz, realizado por esos mismos años, obra probable de Antonio Sánchez Sánchez.

CUSTODIA (lám. 1)

Localización: iglesia parroquial de Fontiveros.
Material: plata blanca.
Dimensiones: altura 69 cm., diámetro del pie 26 cm., diámetro del expositor 31,5 cm.
Autor: Pedro Calderón.
Cronología: 1681.
Marcas: no tiene.

---

4 VV.AA. *Catálogo monumental de Castilla y León: bienes inmuebles declarados*. Vol. I. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1995.



LÁMINA 1. *Custodia. Iglesia parroquial de Fontiveros (Ávila). Pedro Calderón. 1681.*

Inscripción: IÇOLA PEDRO CALDERON PLATERO EN SALAMANCA. HIZOSE SIENDO CURA EL LDO JOSEPH BELADO Y MAYORDOMO DE LA IGLESIA JUAN CARRETERO DE SOTO ANO DE 1681.
Estado de conservación: bueno.

Se trata de una pieza que pese a haber sido ejecutada a finales del siglo XVII presenta características propias de las custodias de mano de mediados de esa cen-

turia, por lo que en cierta medida su estilo es retardatario. Tiene pie circular de dos cuerpos de diámetro decreciente, astil torneado formado por diversos elementos sin apenas continuidad que alternan sucesivamente las formas cuadradas, cilíndricas y ajarronadas, y expositor circular rodeado de un halo de rayos, unos rectos, más largos, terminados en estrellas y otros flameados. Remata en la parte superior por una cruz latina de brazos prismáticos. El ostensorio lleva además cuatro cabezas aladas de querubines dispuestas tangencialmente sobre el aro circular y ocupando las esquinas de una hipotética cruz. El viril repite la alternancia de rayos vista en el exterior del expositor, según suele ocurrir en las piezas más elaboradas. Igualmente, esta alternancia también se repite en el diseño mismo de las estrellas que rematan los rayos. Todos ellos son detalles que avalan el cuidado diseño y esmerado trabajo del platero que la ejecutó.

Los elementos decorativos que aparecen por toda la custodia también son fruto de un trabajo muy refinado. En la peana tiene cuatro cabujones ovalados y dorados que contribuyen a dotar a la pieza de una mayor sensación de lujo, aunque no llegan a la ostentación de los esmaltados que habitualmente suelen tener otras obras. Lleva además decoración grabada de formas ondulantes distribuida de forma simétrica por la superficie de la base y por el astil. Cabe destacar también las tornapuntas que marcan la transición de la base al primer piso del astil, que es de planta cuadrada, así como las diversas volutas y molduras salientes de placas recortadas que hacen las veces de asas de las cráteras y vasos que lo articulan. El nudo central es un jarrón dividido por una moldura horizontal. La mitad inferior se decora con ocho costillares y la superior con cuatro querubines alados de relieve muy plano dispuestos entre cuatro asas.

Este modelo de custodia (tanto en lo estructural como en lo decorativo) se generalizó en la platería salmantina a partir de mediados del siglo XVII y llegó a alcanzar gran éxito. De hecho se conservan en el ámbito salmantino varias custodias de características similares a esta que estudiamos, algunas realizadas ya en las primeras décadas del siglo XVIII (parroquia de San Sebastián, convento de San Esteban y Catedral de Salamanca, Cantalpino, Cantalapiedra, Gallegos de Solmirón, Villoruela, Mogarraz, etc.). En todas los rasgos más sobresalientes son la clara diferenciación de volúmenes que presentan, la transformación del astil en un elemento con protagonismo propio y la mayor importancia que se concede al expositor, que es mucho más abierto y amplio que el que llevan las de tipo templete de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII.

Carece de punzones pero su catalogación se hace posible gracias a las referencias del libro de fábrica de la iglesia y a la propia inscripción que recorre el borde exterior del pie, cuyo texto reprodujimos más arriba. Se hizo en 1681, cuando era párroco de la iglesia el licenciado don José Velado. Éste concertó la ejecución de la custodia con el platero salmantino Pedro Calderón el 9 de abril de ese año, *para lo qual* entregó *çientto y quarentta y siette onças de platta vieja en alajas de dicha yglesia como son = la cruz viexa quebrada, que pesó çiento y onçe onças = un in-*

censario quebrado en tres pieças mui viexo y antiguo, que pesó treintta y seis onzas. Y se añadió en la referencia que se ponía dicha anotación *para que conste en qué se consumió dicha platta, que por estar muy biexa y no se servir de ella dicha yglesia y necesitar de dicha custodia, se dio açer*[5]. Buen ejemplo de algo que solía ser muy habitual, es decir, la entrega, y con ello desaparición, de piezas viejas ya estropeadas y en desuso para con su plata realizar otras nuevas[6]. En total se entregaron al platero 147 onzas. Sin embargo la custodia pesó 125 onzas, pues 2 onzas y media salieron de hierro, plomo y estaño *al tiempo que se fundió* la plata entregada, y las otras 19 onzas y media restantes se *dieron al platero a razón de onze reales para acabar de cumplir la cantidad en que se concertó, que fueron setecientos y cinquenta y quatro reales y medio.* Es decir, se le pagaron 540 reales en metálico y otros 214 y medio en plata. Por último, también se hizo una caja para guardarla que costó 48 reales[7].

De su autor, el platero salmantino Pedro Calderón, no podemos por el momento aportar ningún otro dato. Dado que de su producción sólo conocemos esta custodia es realmente imposible hacer precisiones en torno a su estilo.

CÁLIZ (lám. 2)

Localización: iglesia parroquial de Fontiveros.
Material: plata sobredorada.
Dimensiones: altura 26 cm., diámetro del pie 15,6 cm., diámetro de la copa 9,4 cm.
Autor: ¿Antonio Sánchez Sánchez?
Cronología: último tercio del siglo XVII.
Marcas: punzón de Salamanca, Aº·S·Z.
Estado de conservación: bueno.

Cáliz barroco que presenta amplio basamento circular divido en dos pisos, el inferior más plano y ancho, astil con pieza circular inferior, nudo de jarrón y remate cilíndrico, y copa matizada hacia la mitad por una moldura horizontal. Los distintos cuerpos o elementos que configuran el astil se separan entre sí mediante pequeñas secciones cilíndricas de perfil cóncavo a la manera de arandelas. Se recubre de riquísima ornamentación cincelada de elementos vegetales. Su tratamiento

5 Archivo Diocesano de Ávila (A.D.Av.), Libro de Cuentas de Fábrica de la Iglesia de San Cipriano de Fontiveros, Ref. nº. 56, años 1639-1712, f. 196 rº.

6 Ya hemos mencionado en otras ocasiones como ejemplo significativo de esta práctica lo ocurrido cuando Juan de Arfe elaboró la custodia de asiento de la Catedral de Ávila. Cf. F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ y L. MARTÍN SÁNCHEZ, *Platería abulense del Bajo Renacimiento...* ob. cit., pp. 31-32.

7 A.D.Av., Libro de Cuentas de Fábrica de la Iglesia de San Cipriano de Fontiveros, Ref. nº. 56, años 1639-1712, ff. 241 rº.-244 rº.



LÁMINA 2. *Cálices de las iglesias de Fontiveros (a), Bernuy de Zapardiel (b) y Fuente el Sauz (c) y sus respectivos punzones.*

es doble: en la base y astil es más fina y plana, de trazos geométricos, mientras que por encima se superponen hojas y flores de talla más abultada que alcanzan su mayor protagonismo en la subcopa. Como elementos figurativos tiene en el pie cuatro cabezas de querubines sobre diseños de tipo floral.

Lleva en la base el punzón A°·S·Z, que corresponde al platero salmantino Antonio Sánchez Sánchez, y el de la ciudad de Salamanca. Los datos biográficos que se conocen del expresado Antonio Sánchez son bastante escasos. Debió nacer hacia 1620. Fueron sus padres el platero salmantino Alonso Sánchez y Magdalena Díez. Se casó con Josefa Durán y no tuvo descendencia. Otorgó testamento en julio de 1686 y falleció el 28 de noviembre de 1689. Desempeñó todos los cargos posibles en la Cofradía de San Eloy de Salamanca. Además el 17 de diciembre de 1655 fue nombrado marcador, permaneciendo en el cargo hasta su muerte cuando fue sustituido por Juan de Figueroa Vega. Con él se formaron José Saurina, platero salmantino del que se desconoce su producción y estilo, y Jacinto Bermúdez, a quien tomó por aprendiz en marzo de 1667. Al tiempo de su muerte figuran como oficiales en su obrador Bartolomé de la Fuente, Ignacio Hermosillo y su sobrino Francisco Sánchez.

Respecto a su obra hay que decir que se conocen varias referencias documentales que nos dan cuenta del prestigio que debió alcanzar. Entre otras realizó una la lám-

para financiada por la reina D.ª Margarita de Austria para la iglesia del Colegio Real de la Compañía de Jesús, unos ciriales para las Agustinas de Monterrey, unas andas para la iglesia de San Isidro, dos candeleros para el Ayuntamiento de Salamanca, una cruz para la iglesia de San Boal, o un cofre de plata para la capilla universitaria de San Jerónimo. Lamentablemente no se conserva ninguna de ellas.

Entre las obras conservadas destacan tres cálices de las parroquias salmantinas de Sequeros, Pedrosillo el Ralo y Paradinas de San Juan, este último muy diferente estilísticamente del conservado en Fontiveros pues es completamente liso, una naveta en Calvarrasa de Arriba, que lleva decoración a base de tallos vegetales enroscados de ligero volumen y por tanto resulta más próxima a la pieza que catalogamos, y una lámpara de Villares de la Reina[8].

En cuanto al estilo de Antonio Sánchez nada se puede precisar pues de sus obras documentadas no se conserva ninguna, y respecto a las que llevan su marca, como en el cáliz que ahora nos ocupa, no es posible saber en función de qué aparece (marcador o autor). Tampoco se dice nada de él en los libros de fábrica de la parroquia de Fontiveros, por lo que es posible que provenga, según solía ser práctica habitual, de otra iglesia. De hecho, algunos de los vasos litúrgicos de iglesias cercanas como las de Chaherrero o Muñosancho pertenecían a la de San Cebrián de Fontiveros, e incluso con frecuencia se intercambiaban unos por otros.

Como valoración final hay que apuntar que los elementos vegetales de tratamiento abultado no se generalizarán en la platería salmantina hasta las primeras décadas del siglo XVIII de la mano de plateros como Francisco Villarroel y Galarza, predominando a finales del siglo XVII los cálices puristas y desornamentados caracterizados por una armónica y equilibrada sucesión de volúmenes. Por tanto, las decoraciones presentes en esta pieza la convierten, dadas las fechas en las que se pudo realizar, en una obra muy novedosa y avanzada, tal vez de las últimas ejecutadas por Antonio Sánchez.

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN. BERNUY DE ZAPARDIEL

Esta población, situada al igual que el anterior de la que dista pocos kilómetros, en La Moraña tiene una iglesia de reducidas dimensiones muy transformada. Fue construida a finales del siglo XII y reconstruida en el XVII. Del templo primitivo sólo queda el presbiterio y el ábside central de características mudéjares. Tal y como también suele ser habitual en las iglesias de la zona, el retablo mayor y otros que enjoyan el interior son barrocos del siglo XVIII. Conserva, entre otras piezas, un cáliz de mano salmantina punzonado por Francisco Villarroel y Galarza.

8 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*... ob. cit., pp. 179-181.

CÁLIZ (lám. 2)

Localización: iglesia parroquial de Bernuy de Zapardiel.
Material: plata blanca.
Dimensiones: altura 23 cm., diámetro del pie 15,5 cm., diámetro de la copa 9,1 cm.
Autor: desconocido.
Cronología: Hacia 1710-1715.
Marcas: punzón de Salamanca, VILLA/RROEL.
Estado de conservación: bueno.

Cáliz de gran calidad que no obstante repite formas muy habituales y estandarizadas en la platería salmantina. La peana está configurada por tres molduras circulares concéntricas. El astil es torneado y se une a la base mediante un cuerpo de sección troncocónica. El nudo, periforme, está perfectamente integrado en el astil, y la copa presenta forma de campana y es completamente lisa. Carece por completo de decoración y artísticamente se corresponde con un cáliz de concepción purista, similar a otros realizados durante la segunda mitad del siglo XVII. Presenta el punzón de salamanca y la marca VILLA/ROEL correspondiente al platero salmantino Francisco Villarroel y Galarza.

La figura de este platero permanece confusa, pues al igual que otros de origen salmantino fue marcador (desde 1707 hasta 1749, año en que falleció), a la vez que artífice, siendo muy posible que sean suyas las muchas piezas que no llevan otra marca de platero. Este es el caso del juego de de bandeja, vinajeras y campanilla que se conserva en la Catedral de Ávila y que atribuimos a su mano[9]. El estilo de este juego, caracterizado por la consistencia estructural y la decoración barroca a base de gallones, guirnaldas y flores, es muy diferente y opuesto al de la pieza que ahora estudiamos, por lo que nos inclinamos por adscribir su autoría a un platero desconocido. El punzón de Villarroel aparece pues en el cáliz de Bernuy de Zapardiel en calidad de marcador[10].

En cuanto a su cronología, el parecido formal del punzón de la ciudad de Salamanca que lleva el cáliz de Bernuy de Zapardiel con el utilizado por el marcador Antonio Sánchez en la segunda mitad del siglo XVII, al cual nos hemos referido al analizar el cáliz conservado en Fontiveros, nos permite catalogarlo hacia 1710-1715, pues Villarroel utilizó la marca de aquél en sus primeros años como marcador. Se trata, por tanto, de una pieza retardataria que no obstante se corresponde con un

9 Se ejecutó entre 1714 y 1719. L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, «Juego de bandeja, vinajeras y campanilla. Catedral de Ávila». *Catálogo de la exposición Testigos. Las Edades del Hombre...* pp. 312-313.

10 Respecto a la figura de Francisco Villarroel y Galarza (1676-1749) consultar M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 183-185.

modelo de gran éxito y difusión durante las primeras décadas del siglo XVIII. La otra tipología, que también alcanzó éxito, se caracteriza por la introducción de un repertorio decorativo abultado y variado, a base de elementos vegetales más acordes con lo realizado en los retablos de la época, pero sin que ello suponga una variación estructural de la pieza (ver el cáliz de Fontiveros).

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN. FUENTE EL SAUZ

De nuevo nos encontramos con otro pueblo situado en La Moraña, a 56 kilómetros de Ávila. Su iglesia parroquial, dedicada a Nuestra Señora de la Asunción, es un edificio de ladrillo cuya construcción se inició a finales del siglo XII o comienzos del XIII, por lo que originariamente presentaba características propias del románico de ladrillo o «mudéjar», con planta de tres naves con triple ábside semicircular. En el siglo XVI se le añadió una capilla en el costado de la Epístola, conocida popularmente como «capilla del marquesito» según fundación hecha por el obispo de Jaén, don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, nacido en este pueblo como su propio apellido recuerda, quien entre otros cargos llegó a ser presidente del Consejo de Castilla e Inquisidor Mayor[11]. Fue reconstruida en 1780, poco después de que se hubieran hecho las reformas más importantes del templo. Entre las obras que se hicieron cabe citar la construcción de nuevos retablos de gusto barroco, incluido el del altar mayor, y la transformación hacia 1765 de las cubiertas del templo según proyecto del arquitecto Segundo Cecilia, quien tapó las armaduras mudéjares de madera, del siglo XVI, con bóvedas encamonadas y levantó una cúpula sobre la capilla mayor[12].

Los aires renovadores alcanzaron también a las alhajas de la iglesia, pues se hicieron varias piezas nuevas que eran necesarias para el culto. Esa necesidad se hace plenamente patente en la visita que el obispo de Ávila, Romualdo Velarde y Cienfuegos, hizo a la parroquia el 24 de octubre de 1761, pues entonces dio licencia al mayordomo de la iglesia *para que de sus caudales y con total intervención y dirección de su cura propio* hiciera *para su mayor culto y mejor servicio una lámpara*

---

11 La capilla está presidida por un retablo a mitad de camino entre el estilo gótico y el renacentista, con esculturas atribuidas a Copín de Holanda y tablas de pinturas de la primera mitad del siglo XVI atribuidas al taller de Juan de Borgoña, en concreto a Antonio Comontes. Precisamente, a este mismo artista se han adscrito recientemente las tablas conservadas en el convento de Las Úrsulas de Salamanca, procedentes de su primitivo retablo. El de Fuente el Sauz ha sido restaurado en el 2002 por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Sobre el obispo don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce consultar J. MONTIJANO CHICA, *Historia de la Diócesis de Jaén y sus obispos*. Jaén: Excma. Diputación Provincial de Jaén, 1986 y B. XIMÉNEZ PATÓN, *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Iaén, muy famosa, muy noble y muy leal guarda y defendimiento de los Reynos de España. Y de algunos varones famosos, hijos della*. Jaén: Imp. Pedro de la Cuesta, 1628.

12 VV.AA. *Catálogo monumental de Castilla y León*... ob. cit. y nota siguiente.

buena de plata para alumbrar al Santíssimo, componer una cruz parroquial, renovar el incensario y cruces de plata de los pendones, y dos cálices nuevos de plata[13].

Esa necesidad de nuevas obras de plata se explica probablemente, como suele ocurrir en otros lugares, por el desgaste o pérdida de las realizadas en siglos anteriores, como la cruz procesional que para esa parroquia hizo en 1571 el platero abulense Luis Núñez «el viejo»[14]. Pero también por otras razones. Precisamente, en relación con esto último hay que señalar que en el mandato del obispo se añadía que para realizar esas piezas *se desharán o entregarán en cuenta al platero (que ha de ser precisamente maestro de Salamanca), tres de los* [cálices] *que actualmente tiene la yglesia*. El dato es suficientemente revelador de cómo un cambio gusto podía ser suficiente para justificar la sustitución de unas piezas por otras más acordes con la nueva estética. Pero además, en este caso es clarificador de la fama alcanzada por los plateros salmantinos durante el siglo XVIII, pues se pone como condición que el maestro que se encargue de realizarlas sea un platero de Salamanca, centro en el que por entonces se encontraban los artífices más prolíficos y de más renombre y que, además, no está muy alejado de Fuente el Sauz. Prestigio y cercanía debieron ser las razones que posiblemente llevaron a que José Pérez Collar, platero de Peñaranda (Salamanca), hiciera entre 1749 y 1751 dos cruces de plata *para los pendones* y otra cruz *para la manga de la parrochia*. En cambio, debió ser la proximidad geográfica y no la fama lo que motivó que poco antes, hacia 1745, se hubiera encargado a Lorenzo Vázquez, platero de Ávila, la realización de otra cruz de plata de *uno de los pendones de dicha yglesia*[15]. Pero independientemente de las razones que llevaban a la elección de uno u otro artífice, parece lógico pensar que las piezas encargadas en 1761, dado su número y dada su importancia representativa para la iglesia, las ejecutara un maestro de renombre.

El platero que finalmente se hizo cargo de esas obras fue el salmantino Antonio Rodríguez Rincón, a quien en mayo de 1770 se le pagaron 4.465 reales *en cuenta de la lámpara de plata que mandó hacer el Ylustrísimo señor Velarde, obispo que fue de Ávila, y otras cosas que mandó..., la que ha de servir para alumbrar al Ssantísimo de esta yglesia*. Y poco después, en el mismo año, se añade que *además de la partida que consta en la quenta antecedente ha pagado el presente maiordomo tres mil ziento zinquenta y zinco reales y diez maradevíes para acavar de pagar la lámpara de plata nueva para el Ssantísimo, un cáliz, renobar el ynzensario y naveta, componer la cruz parroquial; y entran ziento tres reales, veinte maravedíes que ha pagado a Nuestra Señora del Carmen de una corona vieja de plata que entregó el*

---

13 A.D.Av., Libro de fábrica de la iglesia parroquial de la Asunción de Fuente el Sauz, nº. 8, 1724-1772, s.f.

14 Esta cruz fue tasada por el contraste de Ávila, Diego de Alviz «el viejo». A.D.Av., Códice 10, 1571, ff. 10 rº.-11 rº.

15 A.D.Av., Libro de fábrica de la iglesia parroquial de la Asunción de Fuente el Sauz, nº. 8, 1724-1772, s.f.

presente señor cura de dicha ymagen; y todo consta en la obligazión y rezivos a el pie del platero, que era de Salamanca, según tenía mandado dicho Ylusttrísimo en la última visita en este libro[16].

Hay que advertir que en relación con la cruz parroquial (procesional) no se habla en ningún momento de hacerla nueva, sino que se señala que se «compuso». Esto avalaría nuestra afirmación respecto a la reutilización de la antigua cruz procesional. No obstante no debió terminarse, pues en 1775 se pagaban 119 reales por la limpieza y compostura de ciertas obras de plata y por unas *piezas de la cruz parroquial*. Un año después se dieron 15 reales *al platero de Salamanca para componer la pieza que atornilla y asegura la cruz parroquial*. En 1794 se gastaron 200 reales en *limpiar la cruz de plata dorar las efigies de ella y componer una vinagera*. Y en 1804 otros 1.000 en *componer y reponer varias piezas de la cruz parroquial y fijar en ella un santísimo Christo dorado*[17]. Todos estos datos no hacen sino añadir más confusión en relación con la posible autoría de la pieza y las fechas exactas de su realización.

No fueron esas, sin embargo, las únicas obras de plata que entonces se hicieron para la parroquia de Fuente el Sauz. Así, además de las noticias ya referidas, en 1758 se pagaron 33 reales y 26 maravedíes a Simón de la Torre, platero abulense, por unas vinajeras de plata. En 1764 se dieron 52 reales a un platero de Arévalo por la *echura y plata de quatro broches que hizo para la capa nueva de ylo de plata*. Y en 1817 se adquirió otro cáliz que costó 340 reales, *pagados a don Domingo Martín cura de Moraleja*, una custodia, por la que se pagaron 1.130 al *padre Don Francisco Delgado, abad de Medina del Campo, del orden premostratense, que presentó recibo, por aber suplido esta cantidad en Valladolid el Reverendísimo padre maestro fray Juan de Calo y hentregándola al platero que la hizo*, y un copón y una *caxa de enfermos con su cruzezita* que costaron 585 reales, según *consta de recibo del padre Don Francisco Delgado, abad de S. Saturnino de Medina*[18].

Y aparte de las anteriores son varias las referencias documentales relativas a trabajos de limpieza y mantenimiento de las diversas obras de plata del templo, algo que era práctica habitual en todas las parroquias.

En la iglesia se conservan actualmente una cruz procesional, dos cálices, un copón y una custodia. De ellas son de procedencia salmantina la cruz, que se co-

---

16 Se recogió además lo que pesaron cada una de las piezas. La lámpara de plata pesó 296 onzas y 2 ochavas y media, y costó un total de 7.333 reales y 24 maravedíes, *ajustada la onza de plata a veinte reales y de manos a zinco reales menos quartillo*. El cáliz con su patena pesó 24 onzas y una cuarta, y se contrató en 200 reales, incluido el dorado. La naveta *veinte y dos onzas una quarta y un adarme, sin la cuchara y cadena que por sí pesaron onza y media, costó de hechura ocho reales* [cada] *onza*. Y el incensario pesó *quarenta y tres onzas y una quarta y tubo de renueuo la azoleta y cadenas, que pesaron viente y seis onzas y tres quartas, a prezio de zinco reales menos quartillo de hechura*. Ibidem. Cuentas de 1768 a 1770, sf.

17 A.D.Av., Libro de fábrica de la iglesia parroquial de la Asunción de Fuente el Sauz, nº. 9, 1772-1849, ff. 7 rº.-vº., 19 r., 68 rº. y 88 rº.

18 Ibidem. Libro nº. 8, 1724-1772, s.f. y Libro nº. 9, 1772-1849, ff. 113 vº.-114 rº.

rresponde con la ejecutada por Antonio Rodríguez Rincón, y uno de los cálices, que fue realizado por Toribio Sanz de Velasco.

Cruz procesional (lám. 3)

Localización: iglesia parroquial de Fuente el Sauz.
Material: plata blanca con aplicaciones doradas.
Dimensiones: altura total 99 cm., brazo vertical 55 cm., brazo transversal 48 cm. Macolla: alto 44 cm., ancho 21 x 18 cm.
Autor: Antonio Rodríguez Rincón.
Cronología: 1770-1804.
Marcas: 59/MTRO, Punzón de Salamanca, RN/CON.
Estado de conservación: bueno.



Lámina 3. *Cruz procesional. Iglesia parroquial de Fuente el Sauz (Ávila). Anverso y Reverso. Antonio Rodríguez Rincón. 1770-1804.*

Según hemos visto se encargó en 1761. En 1770 ya debía estar «compuesta» en lo fundamental aunque no se terminó hasta 1804 como resultado de los continuos añadidos y reparos que se hicieron. No sabemos si por entonces todavía se conservaba la cruz renacentista de Luis Núñez «el viejo», pero de ser así debió reutilizarse para fabricar la que aquí estudiamos[19].

Presenta, al igual que todas las piezas de la misma época, un «alma» de madera que está recubierta con láminas de plata. Los diversos elementos decorativos se consiguen mediante la técnica del repujado, es decir, las láminas se trabajan por la parte posterior rehundiendo el material con un buril de manera que al colocarse sobre el armazón de madera los diseños se resaltan en relieve.

Su estructura se caracteriza por el predominio de los perfiles nítidos. Tiene brazos rectos de igual longitud, excepto el vertical inferior que es ligeramente más largo. Los travesaños son muy cortos resaltando con ello la forma circular del cuadrón central. Además llevan pequeñas expansiones verticales con rocallas y terminan en arandelas decoradas con espejos. La habitual terminación trebolada de los extremos se ha transformado en esta pieza en una especie de tridente cuyo perfil trasluce las rocallas que decoran su interior. Remata con potencias a base de hojas vegetales dispuestas simétricamente.

El análisis iconográfico responde a lo que suele ser habitual en este tipo de piezas. En el anverso destaca en el centro la imagen del Crucificado sobre el cuadrón circular completamente liso, pues se han suprimido las características y habituales representaciones estelares del Sol y la Luna o de un fondo arquitectónico alusivo a la Jerusalén celeste. Sin embargo, la simbología sigue presente, como parece recordar la propia geometría circular del cuadrón central, ya que él mismo es la propia representación del Sol y de la Luna. En el caso del primero el efecto se hace más patente gracias a los rayos biselados y dorados de longitud variable situados en los ángulos de intersección de los travesaños de la cruz, y mediante el anillo o disco dorado que limita el borde exterior del cuadrón[20]. En los extremos lleva cuatro relieves dorados cuya disposición originaria se encuentra alterada y que en origen debieron ser los cuatro Evangelistas.

En el reverso muestra en el centro un relieve de la Asunción de la Virgen, titular de la iglesia, siguiendo por tanto una práctica habitual en estas obras. La representa

19 A pesar de que esta cruz no se ha conservado podemos suponer que su estructura no debía diferir del modelo habitual en Ávila durante el tercer cuarto del siglo XVI, esto es, brazos abalaustrados y macolla arquitectónica de doble piso y planta hexagonal. En cuanto a la decoración, pensamos, casi sin equivocarnos, que presentaba elementos decorativos a mitad de camino entre el Renacimiento y el Manierismo, es decir, mezclando detalles de filiación clásica como columnas jónicas, veneras, cabezas de querubines, calaveras, etc., con otros como espejos, cueros recortados y elementos geométricos cincelados. Sobre las tipologías y decoraciones de las cruces abulenses consultar nuestro trabajo L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales abulenses...* ob. cit.

20 Esto no es privativo de la cruz de Fuente el Sauz, pues los mismos rayos también aparecen en otras, como, por ejemplo en la cruz procesional conservada en la parroquial de Villasandino (Salamanca), cuya presencia en este caso sirve de apoyo iconográfico a la representación del Gólgota.

en una gloria de nubes con ángeles. Lleva túnica y manto, las manos juntas y la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda con la mirada levantada. Aunque trata de conseguir el movimiento mediante pliegues amplios de las telas resulta bastante esteriotipada pues responde a un modelo copiado de algún grabado. Los relieves de los extremos presentan igual tratamiento que los del anverso y también están descolocados. En origen debían representar a los cuatro Doctores de la Iglesia latina: San Gregorio Magno, San Ambrosio, San Agustín y San Jerónimo.

El Cristo responde a un estilo clasicista que parece recordar los modelos del siglo XVI[21]. Se añadió, según dijimos, en 1804, cuando se arregló la cruz y se «compusieron» y «repusieron» otras piezas de la misma, tal vez alguno de los relieves de los extremos. Es interesante apreciar como el estilo de estas placas no se corresponde con el del resto de la cruz e incluso difieren del que caracteriza a otros relieves de la época. Algunos responden a un esquema renacentista pues muestran a los personajes de tres cuartos. Tal vez se deba a una intención historicista o quizás a que se reaprovecharon los relieves de la antigua cruz de Luis Núñez «el viejo».

Hay que decir, no obstante, que lo figurativo se ha reducido a lo imprescindible abundando por el contrario los elementos de tipo decorativo propios del Rococó, tales como rocallas simétricas, «ces», espejos ovales y elementos vegetales. De todas formas no llenan la superficie sino que buscan el contraste entre las zonas lisas y las repujadas. Esta oposición desaparece en la zona de los travesaños más próxima al centro donde el fondo está grabado siguiendo un esquema de red.

La manzana es periforme pero algo evolucionada respecto a la de modelos de la misma época pues son dos pirámides, una inferior invertida, unidas por la base a un cuerpo intermedio. En las facetas lleva decoración de rocallas y elementos vegetales simétricos excepto en uno de los frentes que muestra una tiara pontificia con llaves alusiva a San Pedro. Apoya en un cuerpo esférico de menor tamaño decorado con hojas de acanto del que arranca sin ningún tipo de transición el tubo de enmangar.

Lleva marcas reconocibles según es frecuente en muchas piezas realizadas a partir de mediados del siglo XVIII. Son el punzón de Salamanca (toro sobre puente), que nos identifica el centro en el que la pieza se realizó, acompañado del punzón del marcador (59/MTRO) que corresponde a Juan Ignacio Montero, platero que entre 1758 y 1781 ejerció el cargo de contraste-marcador en Salamanca[22]. Finalmente, se

---

21 La influencia renacentista se advierte también en los Crucificados de algunas cruces salmantinas de la segunda mitad del siglo XVIII que parecen imitar el modelo de Cristo diseñado por el escultor italiano Guglielmo della Porta.

22 La marca de este platero incorpora las fechas relativas al año, que en principio permitirían identificar el fecha de ejecución de la obra en la que aparece. Ocurre que en ocasiones un mismo hierro fue utilizado indistintamente en varios años, por lo que, como se comprueba en este caso, en que la cruz se terminó en primera instancia hacia 1770 la posible datación que aporta el punzón no resulta fiable. Cf. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 46. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid: Antiquaria, 1992, pp. 150-152.

localiza la marca RN/CON, que corresponde al autor de la obra, Antonio Rodríguez Rincón, al menos en lo que respecta a su estructura y elementos repujados, pues algunas cosas se añadieron o rehicieron con posterioridad, tal vez por otro platero.

Los escasos datos biográficos y profesionales de este platero se conocen gracias a las investigaciones de Manuel Pérez Hernández. Así, se sabe que nació en El Maíllo, pueblo salmantino situado en la Sierra de Francia (obispado de Ciudad Rodrigo), hacia 1730, siendo sus padres Antonio Rodríguez y Catalina Hernández. Se formó en el taller del platero salmantino Manuel García Crespo. En 1757 solicitó su admisión en la congregación de plateros y obtuvo el grado de maestro en 1767. Fue veedor de dicha congregación en dos períodos diferentes, de 1769 a 1771, y de 1780 a 1781, además de secretario en 1772 y 1788, y mayordomo de comisión junto a José Joaquín Dávila, en 1777. Su actividad se prolongó hasta 1806, año en el que murió[23]. Se conservan varias obras suyas en la diócesis de Salamanca, que son una cruz procesional en Moriscos, una custodia en Tardáguila, un cáliz en Cabeza de Diego Gómez y una naveta en Aldeávila de la Ribera, y alguna más en las de Segovia y Coria[24]. A la primera corresponde una concha bautismal localizada en Hoyuelos y a la segunda un relicario de la catedral. A ellas se añade ahora la cruz procesional de Fuente el Sauz, en el obispado de Ávila, aunque como se ha visto, no fue la única pieza que hizo para esta parroquia.

De lo observado en sus obras se desprende que el estilo de este artífice sigue los modelos de la platería rococó, caracterizada, en general, por una disminución de los elementos figurativos frente a un mayor predominio de la decoración, casi en paralelo a lo que sucedía con las obras platerescas en el siglo XVI, pero sin llegar a los excesos de éstas. Los motivos que utiliza con mayor frecuencia son las rocallas, las formas ovaladas enmarcadas por «ces» y diversos elementos vegetales. Todos ellos están presentes en la cruz procesional de Fuente el Sauz. Resulta además una obra en la que avanza algo su estilo, mostrando elementos más originales que en su producción anterior, como el citado diseño de red de algunas zonas del fondo. La comparación con la cruz que realizó para Moriscos (Salamanca) sirve muy bien para ilustrar lo que decimos.

CÁLIZ (lám. 2)

Localización: iglesia parroquial de Fuente el Sauz.

Material: plata blanca.

Dimensiones: altura 26 cm., diámetro del pie 14 cm., diámetro de la copa 7,5 cm.

23 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 263-264.

24 Ibidem, p. 263.

Autor: Toribio Sanz de Velasco

Cronología: entre 1809 y 1816.

Marcas: punzón de autor (SANZ), punzón de marcador (8/DLGDO), y punzón de Salamanca.

Estado de conservación: bueno.

Se trata de un cáliz neoclásico que repite la estructura de los cálices rococós anteriores. La diferencia más significativa reside en el cuerpo superior de la peana, que ahora es cónico. El astil está formado por una sucesión de molduras cóncavas y convexas separadas en algunos casos por arandelas cinceladas con estrías o con diseño de red. El resto carece completamente de elementos decorativos aunque puede afirmarse que la propia forma del cáliz es en sí misma decorativa.

Por las marcas que contiene se deduce que se realizó en el primer cuarto del siglo XIX. Fue contrastado por Juan Sánchez Delgado y lo ejecutó Toribio Sanz de Velasco (1756-1825). De este último se tienen numerosas noticias y se puede afirmar que es uno de los plateros salmantinos más prolíficos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX[25]. Su estilo evolucionó desde el Rococó de sus primeras obras hasta el Neoclasicismo de las últimas.

Los años en los que Juan Sánchez Delgado ejerció el cargo de contraste-marcador nos permiten fechar el cáliz como realizado entre 1809 y 1816[26]. Es posible que se trate del que en 1819 se compró a la iglesia de Moraleja de Matacabras (Ávila) y que costó 340 reales[27].

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN. FUENTES DE AÑO

De nuevo nos encontramos con una iglesia románica de ladrillo construida posiblemente durante el siglo XIII, aunque los restos de esa época son escasos. Se reformó a comienzos del siglo XVI, cuando se le hicieron dos grandes arcos diafragma de cantería con decoración perlada. El resto de modificaciones datan de época barroca. Y como siempre, se construyeron entonces nuevos retablos, pues a pesar de que en 1691 Domingo Nieto, pintor y dorador de Salamanca, compuso *la custtodia del alttar mayor* y pintó *unas fronttaleras para las gradas del ttrono del monumentto*[28], en 1755 el visitador de la parroquia mandó que se hiciera un retablo

25 Sobre la vida y la obra de este platero consultar M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 317-318.

26 Juan Sánchez Delgado ejerció interinamente el cargo de contraste-marcador entre 1809 y 1816. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 46. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 156.

27 Ver nota 18.

28 Libro de fábrica de Fuentes de Año nº. 15, 1681-1746, ff. 69 vº.-70 rº.

nuevo para el altar mayor, con la *efijie de Nuestra Señora de la Asumpción, titular de esta yglesia*, el cual se asentó poco después[29].

En relación con la platería hay que decir que la iglesia contó, entre otras piezas, con una buena custodia realizada a finales del siglo XVI. Sin embargo, las noticias documentales en relación con la platería no son muy abundantes durante el siglo XVII. Tan sólo se recoge que en 1680 se limpió toda la plata de la iglesia[30]. Por entonces debió encargarse un copón de plata que se conserva, quizás ejecutado en Valladolid o en Madrid. En cambio, del siglo XVIII se tienen más referencias. Entre otras, hay que citar que en 1710 se pagaron 6.840 reales que tuvo de coste una lámpara de plata para el Santísimo, que en 1714 se adquirió un cáliz con patena dorado que costó 1.182 reales[31], y que en 1755 se hizo una custodia nueva para sustituir a la anterior, obra salmantina que ha llegado hasta nuestras días y que es la que catalogamos a continuación. En la iglesia se conservan además dos cálices y un copón.

CUSTODIA (lám. 4)

Localización: iglesia parroquial de Fuentes de Año.
Material: plata blanca parcialmente sobredorada.
Dimensiones: altura 71 cm., diámetro del pie 17 x 22 cm., diámetro del expositor 34 cm.
Autor: Juan Manuel Sanz de Velasco.
Cronología: 1755.
Marcas: A.SANZ.
Estado de conservación: bueno.

Los plateros salmantinos del siglo XVIII acuñación dos tipos de custodias de sol que alcanzaron gran difusión fuera de los límites de esa diócesis. Ambos se caracterizan por la exhuberancia decorativa que se concede a los ostensorios, que suelen ser muy parecidos, así como por presentar peanas bastante elaboradas. Estas últimas suelen alternar entre las formas ovaladas/circulares y las polilobuladas, aunque también hay algún ejemplo que lleva pie de planta octogonal.

Las diferencias entre una y otra tipología se centran en la manera en que se resuelve el astil. El primer tipo es el que presenta un serafín atlante semidesnudo. Este modelo fue creado en el último cuarto del siglo XVII y el primero en utilizarlo fue el platero Domingo Rodríguez Corbo en la custodia que hizo para la iglesia de Cepeda (Salamanca). A este modelo corresponden, por ejemplo, la custodia de las Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), obra de Manuel García

29 Libro de fábrica de Fuentes de Año nº. 16, 1748-1777, ff. 60 rº. y vº.
30 Libro de fábrica de Fuentes de Año nº. 15, 1681-1746, f. 30 vº.
31 Ibidem, ff. 128 rº. y 135 rº.



LÁMINA 4. *Custodia. Iglesia parroquial de Fuentes de Año (Ávila). Vista frontal y detalle del pie. Juan Manuel Sanz de Velasco. 1755.*

Crespo, de cuyo taller salieron varias más como la de El Sahugo (Salamanca) o las de las catedrales de Astorga (León) y Palencia, la de Salmoral (Salamanca), obra de Manuel Pérez Collar, o la de la iglesia de Santo Tomás Apóstol de Montejo de Arévalo (Segovia), obra conjunta de Manuel Pérez Espinosa y Manuel Pérez Collar[32].

32 J.C. BRASAS EGIDO, «Aportaciones a la historia de la platería barroca española». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid, 1975, pp. 427-444. A. CASASECA CASASECA, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*. Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes y Archivos-Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1984, pp. 267-268 y 298. C. ESTERAS MARTÍN, «Obras inéditas de Manuel y Luis García Crespo e Badajoz». *Actas del VII Congreso de estudios extremeños*. Cáceres, 1983, pp. 53-92. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*... ob. cit., pp. 216-219 y «Custodia. El Sahugo. Iglesia parroquial de San Pedro». *Catálogo de la exposición Jesucristo. Imágenes del misterio Iglesia de San Agustín de Ciudad Rodrigo*. Salamanca: Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2000, pp. 122-123. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León». *Tierras de León*. León, 1979, pp. 59-71. Mª del C. TRAPOTE SINOVAS, «Custodia. Iglesia de Santo Tomás Apóstol. Montejo de Arévalo (Segovia)». *Catálogo de la exposición El árbol de la vida. Las Edades del Hombre. Catedral de Segovia*. Segovia: Fundación «Las Edades del Hombre», 2003, pp. 506-507.

El otro tipo es menos ostentoso, pues el astil se estructura mediante una sucesión de cuerpos de distinta forma y altura, mostrando gran diversidad de soluciones en función del platero que ejecuta la pieza pero que responden perfectamente a la estética rococó del momento. Presentan esta solución la custodia de la iglesia parroquial de San Sebastián de Salamanca y, entre otras, las de las localidades salmantinas de Aldeadávila de la Ribera, Almenara de Tormes, Calvarrasa de Arriba, Espino de la Orbada, Linares de Riofrio, Pereña, Santiago de la Puebla, Topas y Villar de Peralonso.

A este segundo modelo pertenece también la de Fuentes de Año. Es de tipo sol con peana ovalada, polilobulada, marcando ocho ondulaciones. En el vértice de cada uno lleva alternativamente pies de doble voluta con venera y ménsulas con cabezas de querubines. Sobre la peana abombada tiene igualmente cuatro cabezas de ángeles alados. Entre ellas hay en la parte anterior un relieve del Cordero Místico portando el estandarte de la Resurrección, a la derecha tres espigas y a la izquierda un racimo de uvas, todas ellas referencias cristológicas, muy frecuentes en estas custodias, alusivas respectivamente al Triunfo sobre la muerte y a la Eucaristía. Es habitual también que en la parte posterior aparezca un pelícano autolesionándose, referencia cristológica alusiva al Sacrificio, pero en este caso ha sido sustituido por un relieve de la Asunción de la Virgen, a quien está dedicada la parroquia. Se representa entre nubes, acompaña de dos querubines, con los brazos extendidos y la mirada hacia lo alto. Lleva manto dorado que denota un gran movimiento a base de pliegues ondulados muy largos y paralelos y está tocada con un nimbo de rayos. Es evidente que esta imagen está copiada de algún grabado y su identificación permitiría establecer relaciones con otras piezas y artistas, aunque por el momento nada podemos apuntar al respecto.

El astil presenta una superposición de elementos cóncavos y convexos con un nudo periforme en el centro. La decoración de esta parte repite elementos ya vistos en el pie, como cabezas de querubines en la parte superior del nudo, rocallas y elementos vegetales propios del repertorio Rococó, como festones y guirnaldas.

El ostensorio es la zona más recargada de decoración y responde casi siempre al mismo esquema. Tanto en el anverso como en el reverso está formado por una gloria de nubes algodonadas de ocho lóbulos. En el superior se representa a Dios Padre con la bola del mundo en su mano izquierda sobre la paloma del Espíritu Santo, en el inferior dos cabezas de ángeles y en los seis restantes una cabeza de ángel en cada uno, todas ellas aladas y separadas por espigas y racimos de uvas. Se circunda con un cerco de rallos biselados de longitud variable pero dispuestos de manera simétrica. Remata con una cruz de brazos bulbosos. El viril es una corona de rayos y lleva en la parte anterior seis cabezas de angelitos alados.

El relieve de Dios Padre muestra un tratamiento de las telas muy parecido al relieve de la Asunción que va en el pie, a base de ondulaciones amplias y paralelas. La disposición de la cabeza ladeada y el brazo derecho extendido contribuyen a dotar de más movimiento a la imagen.

El dorado da a la pieza una mayor riqueza decorativa, pues no se ciñe a unos pocos elementos, sino que resalta desde el haz de rayos del ostensorio hasta las alas de los querubines, pasando por las vestimentas de Dios Padre y de la Asunción, las rocallas, los elementos vegetales o los racimos de uvas.

La custodia muestra el punzón A.SANZ que creemos perteneciente al platero salmantino Juan Manuel Sanz de Velasco (h. 1717-1786), a quien hemos de considerar su autor material[33]. La importancia cualitativa y cuantitativa de este artífice para la platería salmantina del siglo XVIII es equiparable a la de Manuel García Crespo, con quien compartió un estilo esencialmente rococó. Según el libro de fábrica de la parroquia se hizo en 1755, pesó 38 onzas y costó 3.978 reales[34]. Las similitudes que presenta con la custodia que el propio Juan Manuel Sanz realizó en 1760 para la parroquia de Linares de Riofrío (Salamanca)[35], tanto en tamaño y proporción como en la solución dada a la peana y al astil, que es idéntico, le avalan como autor de la de Fuentes de Año. Con ésta consiguió una obra excepcional en cuanto técnica empleada y calidad de ejecución. Pero su importancia es aún mayor, pues es una de las primeras custodias que presenta plenamente configurado el que sería uno de los modelos salmantinos más demandados y de mayor difusión del siglo XVIII.

---

33 Sobre este platero consultar M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*... ob. cit., pp.265-267. Es el padre de Toribio Sanz de Velasco, el autor del cáliz de la iglesia parroquial de Fuente el Sauz que hemos catalogado.

34 Libro de fábrica de Fuentes de Año nº. 16, 1748-1777, f. 67 vº. Ese precio es aproximado, pues en él se incluía también lo que costaron unas cadenas de plata para un incensario.

35 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*... ob. cit., pp. 279-280.

Las marcas de localidad en la provincia de Sevilla como manifestación del desarrollo diferencial del arte de la platería

MARÍA JESÚS MEJÍAS ÁLVAREZ
Universidad de Sevilla

Las marcas más antiguas catalogadas en la orfebrería española datan del siglo XIV, y corresponden a marcas de localidad, pues, en un principio, la finalidad del punzón-marca era aclarar la procedencia de la pieza[1]. Los escasísimos ejemplares hallados a finales del citado siglo, se relacionan con las ciudades de la zona catalano-aragonesa, siendo las más antiguas las que se vinculan con la ciudad de Zaragoza[2]. Con el tiempo, la costumbre de marcar las piezas únicamente con la señal del lugar de origen cambiará, apareciendo las marcas del contraste y, finalmente, las de autor.

Durante el siglo XV, la normativa que impone de modo expreso la obligación de marcar la plata es la Pragmática de Juan II, fechada en 1435, que mandaba poner la marca personal del artífice de la pieza antes de llevarla al marcador para que pusiese la de la localidad correspondiente. Con las Reyes Católicos, y a partir del siglo XVI, se intenta una reorganización de los gremios, y concretamente, el de

1 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de la Platería Cordobesa*. Córdoba, 1978, p. 15.

2 Las más antiguas son las de la ciudad de Zaragoza que se encuentran estampadas en un cáliz de la parroquia de Longares (Zaragoza), donación del obispo Don Lope Fernández de Luna, muerto hacia 1382, y en una custodia relicario de los corporales de Daroca, que realizó el escultor Pere Moragues entre 1384 y 1385.

platería a través de una serie de normas que se cumplieron de forma desigual. Las más destacadas son la Pragmática de 12 de abril de 1488, y la Pragmática de 10 de agosto de 1499, por las que se establecían un mayor control de esta actividad artística, con la creación del marcador mayor y del cargo de contraste en aquellas ciudades y villas en las que hubiera suficiente tráfico comercial.

El procedimiento general de marcaje en la platería española conlleva un sistema cuatripartito muy completo que, desgraciadamente, se utilizó en pocos centros de platería y en periodos muy determinados. El proceso establecía el siguiente protocolo: una vez concluida la pieza, el artífice la marcaba con su contraseña personal y, si deseaba venderla respetando la legalidad , tenía que ponerla a disposición del marcador de la población, que era el encargado de atestiguar el cumplimiento de la ley del metal y de marcarla con la impronta de localidad del lugar donde ejercía su cargo y, en ocasiones, con su marca personal. El marcaje se podía completar con una marca cronológica que aludía al año en el que se llevó a cabo el control[3]. El cumplimiento de la norma es desigual e irregular, no siendo hasta mediados del siglo XVIII cuando se afiance el sistema más completo de marcaje, el cuatripartito, pero en la mayoría de los casos se suelen utilizar sólo tres marcas. Todo este largo proceso nos indica que la marca tiene como finalidad esencial garantizar la calidad del material labrado, garantía que se indica con la presencia de la marca de autoridad (marca de contraste), la marca de autoría (marca de artífice), y la marca de procedencia (marca de localidad). Por todo esto, la marca de autor no es una señal estrictamente de propiedad artística sino un signo de responsabilidad, al igual que la de contraste y la de localidad, son la garantía de la calidad del producto.

Las ciudades y villas utilizan como signos definitorios de sus marcas de localidad, o bien el nombre de la ciudad en latín o en vulgar, completo o abreviado, caso, por ejemplo, de Barcelona y Zaragoza, o algún elemento arquitectónico característico de la ciudad, opción adoptada, entre otras, por Sevilla y Segovia, o bien su escudo completo como así lo hizo Madrid, o algún elemento de éste tal como vemos en la mayoría de las ciudades y villas de provincias del territorio español, y se evidencia en las marcas conocidas, hasta la fecha, de la provincia de Sevilla, que son la de Écija, morfológicamente compuesta por un sol, la de Carmona, por una estrella-lucero, y la de Estepa, por una hoja de higuera .

Las primeras noticias jurídicas del gremio de plateros sevillano[4] datan de 1344, no siendo hasta 1376 cuando aparece la primera normativa que denota una organización corporativa, en continua reafirmación de sus derechos y deberes establecidos a través de sus distintas Ordenanzas. Este gremio tuvo una gran fuerza a lo largo de su historia (1344-1867), y una amplia jurisdicción en su momento de mayor esplendor que comprendía los territorios del Antiguo Reino de Sevilla, es decir, las provincias

---

3 G. GARCÍA LEÓN, *El Arte de la Platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001, p. 215.

4 El gremio de plateros sevillano ha sido estudiado con total rigor y profundidad por la doctora SANZ SERRANO en su obra *El gremio de plateros sevillanos. 1344-1867*. Sevilla, 1991.

de Sevilla, Huelva, Cádiz, parte de Málaga y una pequeña porción de la provincia de Badajoz. Bajo los dictámenes del gremio se examinaron artífices tanto de ciudades y villas cercanas a la capital como de lugares apartados, para más tarde volver a sus lugares de origen donde, normalmente, se establecían. La personalidad de este gremio se manifiesta también en el desarrollo de su marca de localidad, que desde el principio adopta como referente el elemento arquitectónico más emblemático de la ciudad, la torre de la iglesia catedral, más tarde convertida en la Giralda[5].

Las platerías de los centros periféricos a la capital sevillana no alcanzaron personalidad propia hasta finales del seiscientos. La fuerza del gremio sevillano ejercía una gran presión e influencia sobre la mayoría de poblaciones pertenecientes al Antiguo Reino de Sevilla, a excepción de Écija que desde el siglo XVI manifiesta una autonomía gremial reflejada, en parte, en la utilización de su propia marca de localidad.

Con el inicio del siglo XVIII se produce una descentralización que conlleva la creación de tímidas corporaciones con autogobierno. Los factores que provocaron esta situación de independencia son varios, el más significativo es el crecimiento económico y social basado en el desarrollo agrario que se produce en los grandes centros secundarios. No olvidemos que La Campiña era una de las áreas más densamente pobladas del Antiguo Reino de Sevilla, con un buen entramado viario entre las poblaciones de Écija, Carmona, Marchena, Osuna y Utrera que compartían la capitalidad de la zona. A esto hay que sumar la saturación de talleres que a fines del siglo XVII, existía en la capital hispalense, provocando la «huida» de maestros hacia zonas menos activas en el arte de la platería, donde se convertirán en los promotores de unas débiles corporaciones independientes del férreo control hispalense. Es el caso de los plateros sevillanos Antonio de Luna y Francisco de Gámez que llegan a Carmona en 1698 y 1700, respectivamente, estableciéndose en la ciudad para constituirse en las cabezas de las dos familias de plateros carmonenses más importante a largo del siglo XVIII[6]. A todo lo anteriormente apuntado, hay que añadir un tercer factor que aún necesitando una mayor profundidad de estudio, sin duda, condiciona el «éxodo» de los plateros sevillanos. El hecho de que los aranceles por la compraventa de bienes foráneos a la hacienda municipal hispalense fuesen bastante elevados[7], provoca que para algunos plateros sea más barato instalarse en un centro secundario que sacar su mercancía de la capital hispalense para venderla

5 M.J. SANZ SERRANO, «Punzones de la ciudad de Sevilla hasta finales del siglo XVI». *Revista de Arte Sevillano* nº 2. Sevilla, 1983, p. 3; y «Las primitivas marcas de la platería sevillana. Reflexiones sobre su significado». *Laboratorio de Arte* nº. 12. Sevilla, 1999, pp. 47-57.

6 Véase M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería Religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona, 2000.

7 El arancel del almojarifazgo, legislado en la recopilación de 1632, establece que el impuesto por la «saca» de determinados ornamentos de plata para venderlos fuera de la ciudad es de «dos maravedis y medio por ciento al dicho almoxarifalgo». Cfr. Recopilación de las Ordenanzas de Sevilla, de 1632, fol. 60 rº. y vº.

fuera. A lo largo del siglo XVIII, y en la localidad de Utrera, se constata la instalación de algún taller basándose en una mayor permisividad de la reglamentación local al respecto[8].

El desarrollo diferencial del arte de la platería en la provincia de Sevilla condiciona la presencia de las marcas de localidad, tanto atestiguadas en obras como descritas en la documentación. El caso más significativo es el desarrollo del arte de la platería en Écija[9] que cuenta con una larga tradición, escapándose de la influencia de la capital sevillana, debido, en parte, a la gran distancia que las separan. A diferencia del resto de las grandes localidades de la provincia, la ciudad astigitana evidencia una actividad regular y gremial desde el siglo XVI, circunscrita al núcleo urbano y a su ámbito más cercano de influencia, declarada en diversas referencias documentales de su Archivo Municipal. Las circunstancias socioeconómicas del siglo XVIII provocan una reactivación del gremio que conllevó la creación de un Colegio de Plateros, sancionado en 1786 por real Cédula de Carlos III, expansión que no perduró, entrando en franca decadencia a lo largo del siglo XIX.

Los plateros de Écija debieron marcar sus obras desde el siglo XV, según se disponía en un acuerdo capitular de 1483, aunque no será hasta 1515 cuando la marca aparezca documentada como el sol, marca que se mantendrá a lo largo de más de tres siglos, con pequeñísimas variaciones morfológicas. A lo largo del siglo XVII y XVIII, la marca de localidad astigitana no sólo aparece descrita en varios documentos, sino que además existen gran variedad y cantidad, sobre todo en el siglo XVIII, de testimonios materiales que dejan constancia de ella. La morfología general de la marca se compone de un sol resplandeciente, con rayos flameantes, que según las fechas pueden ser rectos, ondulados, o combinados alternándose, presentando la particularidad de que ese sol muestra la fisonomía de un rostro humano (lám. 1). Este sol es un motivo iconográfico extraído del escudo de la ciudad, orlado por la inscripción CIVITAS SOLIS VOCABITUR UNA (Una sola será la ciudad del sol), tomada del Libro de Isaías, XX, 18[10].

El resto de las ciudades y villas de la provincia de Sevilla, similares en caracteres socio-económicos a Écija, en las que se han realizado estudios, más o menos profundos, sobre sus actividades en el campo del arte de la platería, como pueden ser Carmona[11],

8 F. QUILES GARCÍA, «Plata y plateros en Utrera durante el siglo XVIII». *Atrio* nº. 2. Sevilla, 1990, pp. 49-66.

9 Tanto la evolución histórica de la platería en Écija como su gremio han sido rigurosamente estudiados por G. GARCÍA LEÓN, *El Arte de la Platería en Écija*... ob. cit.

10 Véase M. de ROA, *Écija, sus santos y su antigüedad eclesiástica y secular.* Reedición, Écija 1890, pp. 112-127. G. GARCÍA LEÓN, ob. cit., p. 216.

11 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, ob. cit.



LÁMINA 1. *Marca de Écija.*

Marchena[12], Osuna[13], Estepa[14] o Utrera[15], muestran un desarrollo bastante afín y muy influenciado por el modelo sevillano sobre todo en las localidades de mayor proximidad espacial. De todas ellas, quizás sea Estepa la que más se aparta del modelo periférico, pues su situación geográfica, ciertamente distante de la capital sevillana, la lleva a conectar con otros centros artísticos como pueden ser Antequera, Granada o Córdoba.

Desde 1267 a 1559, Estepa estuvo en manos de la Orden de Santiago por donación de Alfonso X. Vuelve a manos de la corona en 1559 que la vende a Adán Centurión, naciendo el marquesado de Estepa en 1560, y con él la prosperidad de la ciudad, acompañada de un gran desarrollo artístico que se manifiesta en el arte de la platería. Las piezas de plata más antiguas datan del siglo XVI, a excepción del relicario del Lignum Crucis fechado en el siglo XII, que hoy pertenece al tesoro de la iglesia de de Santa María; pieza que tradicionalmente se considera obra donada por Francisco Centurión, marqués de Almunia, en 1640[16]. Aunque las obras del siglo XVI son escasas en Estepa, éstas son de una gran calidad artística que nos hace suponer que son piezas foráneas pues en este siglo no hay constancia de que existiesen unos talleres locales con capacidad para realizar este tipo de piezas. El grueso de los objetos de plata conservados en Estepa son del siglo XVII y, fundamentalmente, del siglo XVIII. Proceden de varios centros artísticos lo que demuestra que no sólo está dominado y vinculado a Sevilla, viéndose esto perfectamente reflejado a lo largo del siglo XVIII. La fuerte dependencia con los centros plateros circundantes como son el sevillano, el cordobés, el astigitano o el granadino, se polariza en la segunda

12 J.L. RAVÉ PRIETO, *Arte religioso en Marchena, siglos XV al XX.* Sevilla, 1986.

13 Véase M.J. SANZ SERRANO, *Catálogo de la Colegiata de Osuna.* Sevilla, 1979. «La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna». *Archivo Hispalense* nº. 190. Sevilla, 1980, pp. 105-116. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «Una aproximación al Arte de la Platería en Osuna» en *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Murcia, 2003, pp. 553-567.

14 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, «Aproximación a la Orfebrería de Estepa y nueva aportación al Catálogo de marcas de la Platería Española». *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa.* Estepa, 1998, pp. 447-457.

15 F. QUILES GARCÍA, ob. cit., pp. 49-66.

16 A. AGUILAR Y CANO, *Memorial Ostipense.* Estepa, 1886-88, p. 34.

mitad del siglo XVIII hacia la escuela cordobesa, de la que no sólo importará piezas sino también ideas estilísticas y artistas.

La documentación y las marcas nos hablan de plateros, principalmente, de Córdoba capital y de su provincia, trabajando para Estepa. Las primeras noticias datan del siglo XVII. Lucas Valdés, platero de la ciudad de Córdoba, realizó, en 1604, una cruz de plata para un guión de la Parroquia de Santa María[17]. En la primera mitad del siglo XVIII, Cristóbal Galván, platero de Lucena, aparece documentado trabajando para Estepa en 1739[18]. De la segunda mitad del siglo XVIII, nos encontramos marcas cordobesas de artífices tan conocidos como Bartolomé de Gálvez y Aranda, Damián de Castro, Juan Luque y Leiva, o Mateo Martínez Moreno. También tenemos constancia documental de como plateros naturales de Córdoba se establecen en la villa; es el caso de Rafael Camacho[19] que en 1755 residía en Estepa, y trabajaba para la hermandad del Rosario de Nuestra Señora de los Remedios. También trabajan para Estepa, en la segunda mitad del siglo XVIII, artistas de otros centros plateros circundantes como el granadino, Vicente Ruiz Velázquez, o el platero de Antequera, Blas López[20], entre otros.

Existen pocas referencias escritas sobre los plateros que trabajaron en el seiscientos y setecientos en Estepa. Los artífices que hemos documentado hasta el momento residentes en la villa, datan de la segunda mitad del siglo XVIII, y concretamente nos referimos a Rafael Camacho, José María Recio Manuel y Antonio Pérez, maestro y oficial, respectivamente. Esta escasa presencia plateros vecinos y residentes en la villa, nos sugieren una casi nula actividad regulada, donde el gremio no debió estar institucionalizado ni funcionaba como corporación. Gremio, si es que lo hubo, que no podremos estudiar en profundidad por la limitación que supone que el Archivo Municipal carezca de un fondo antiguo que nos aporte la información adecuada. En contrapartida, el Archivo de Protocolos de Estepa si es bastante rico, aportándonos otro tipo de información complementaria.

A pesar de la escasa presencia de maestros en la villa, éstos no incumplieron el preceptivo legal de marcar la plata, por lo menos a partir del tercer tercio del siglo XVIII, pues de este periodo data la marca ostipense catalogada hasta el momento. La marca se basa en un motivo iconográfico extraído de los escudos que tradicionalmente Estepa había utilizado. En primer lugar, hay que hacer mención al escudo anterior a 1267, es decir anterior a la presencia de la orden de Santiago,

17 Archivo Parroquial de Santa María. Libro de Cuentas y acuerdos de la Cofradía del Dulce Nombre, de 1595 a 1699. Véase J. HERNÁNDEZ DÍAZ et alii, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1955. T. IV, p. 100.

18 Archivo Arzobispal de Sevilla. Vicaría de Estepa. Legajo 404.

19 Archivo de Protocolos de Estepa (A.P.E.). Libro 289, folio 34, fecha 2-3-1767, y Libro 278, folio 140, fecha 29-3-1762.

20 A.P.E. Legajo 257, folio 477-478 vº. Fecha 19 – 12- 1756; y Archivo Arzobispal de Sevilla. Vicaría de Estepa, legajo 404.



LÁMINA 2. *Marca de Estepa.*

que según el manuscrito del padre Alejandro del Barco[21], consistía en un manojo de espigas inserto con uno de uvas y con hojas de higuera, y el lema OSTIPPO QUID ULTRA. En segundo lugar, nos encontramos con el escudo de la Orden de Santiago, utilizado desde 1267 a 1559, tiempo que permaneció la villa bajo su tutela tras la donación de Alfonso X. Ambos escudos están conectados por la presencia de la hoja de higuera, y, por lo tanto, no es aleatorio que el elemento elegido para componer la marca de la localidad ostipense sea la hoja de higuera.

La marca de Estepa ha aparecido atestiguada en varias piezas que no rebasan los límites de lo artísticamente secundario, pero que tienen un valor documental primario, entre ellas una campanilla de plata de la iglesia de Santa María. La pieza presenta un sistema tripartito de marcaje, donde aparece la marca local (una hoja de higuera en el interior de un troquel ovalado), la del maestro local Manuel Pérez (+/ PEREZ), y una cronológica (75) que corresponde a 1775 (lám. 2). De Manuel Pérez sólo sabemos que era maestro, y que trabajaba con él su hermano Antonio, oficial de platería, y ambos hijos de Juan Pérez Aforrante y de Juana de León, naturales

21 Cfr. ALEJANDRO DEL BARCO, *La antigua Ostippo y actual Estepa.* 1788.

y vecinos de Estepa. Conocemos su marca (+/PEREZ) estampada en varias piezas, entre las que destacan la reseñada campanilla de la iglesia de Santa María y unas potencias del Cristo de la Humillación de la iglesia del Carmen, pero no sabemos donde obtuvo su aprobación como maestro ni en que fecha; sin duda, fue anterior a 1768, pues en ese año ya se encontraba documentado trabajando como tal[22].

El arte de la platería en Carmona se ajusta a lo que podemos considerar el tercer modelo de desarrollo diferencial en la provincia de Sevilla. Si Écija representa un modelo bastante independiente de los dictámenes del gremio sevillano, y Estepa se encuentra vinculada a varios centros artísticos, Carmona, por su proximidad a la capital, no pudo escaparse de la fuerte presión del gremio hispalense ni de sus directrices estilísticas, convirtiéndose en un centro artístico satélite del sevillano a pesar de sus intentos a lo largo del siglo XVIII por institucionalizar y dar fuerza a su gremio. El catálogo de piezas de la platería de Carmona nos demuestra que existe una primacía clara de la escuela sevillana, por lo que podemos decir que se trata de una prolongación en el espacio de la hispalense. Junto a las aportaciones de esta escuela, existen otras, siendo la cordobesa la más rica de la segunda mitad del siglo XVIII. A ésta hay que unir algunas piezas procedentes de Madrid, Barcelona, Jaén o Écija, así como de origen americano y europeo, fruto de diversas donaciones[23].

El motivo iconográfico que ha representado tradicionalmente a la ciudad de Carmona es la estrella, o lucero (lám. 3), que aparece en su escudo. La primera mención expresa sobre la morfología de la marca usada en Carmona para sellar la plata data de 1715[24]. El Cabildo de la ciudad, tras recibir una real provisión fechada en Madrid a 30 de enero de 1715, manda ejecutar el 1 de marzo del citado año, una efigie de las armas de la ciudad para que le sirviese como impronta ya que carecía de ésta. Nuevamente se describe el punzón como *«el lucero blasón de las armas»* en una carta de los plateros de la ciudad dirigida a la Junta General de Comercio, fechada en 1771[25], por la que los plateros Manuel Gámez y José de Luna, en nombre del gremio, confirman la aceptación de las Ordenanzas de 1771 y solicitan impresos para la distribución entre sus miembros. Además, hacen balance de la situación del gremio en estas fechas, recuerdan los reales privilegios para realizar exámenes de maestría, detallan el número de maestros y oficiales que trabajan en la ciudad, nueve en total, describen su marca de localidad y, por último, consideran el título IV de las citadas Ordenanzas Madrileñas de 1771 adaptables a su gremio.

Las marcas de los plateros de Carmona catalogadas hasta el momento aparecen siempre en solitario, lo que demuestra el escaso grado de exigencia de la ciudad en lo relativo a la normativa de marcaje. De la primera mitad del siglo XVIII no han aparecido, hasta el momento, marcas de artistas locales, pero si varias del último

---

22 A.P.E. Libro 293, folio 298, fecha 26/11/1768.

23 Véase M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit.

24 Archivo Municipal de Carmona (A.M.C.). Libro 138. Actas Capitulares, año 1715, s.f.

25 A.M.C. Sección Gobierno. Legajo 152.

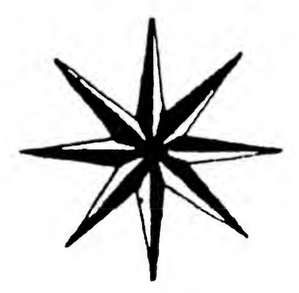


LÁMINA 3. *Marca de Carmona.*

tercio del siglo, tales como la de Francisco de Gámez (GAMEZ), vecino, residente y examinado en esta localidad en 1784, la de José Adrián Camacho (CAMACHO), vecino y residente en Carmona pero examinado en Sevilla en 1771, la de José Escamilla y Márquez (ESCAMILLA), residente en 1802, y la de Francisco Blanco (BLANCO), platero residente en la ciudad pero examinado en Sevilla en 1803.

Sólo hemos podido localizar una marca de Carmona, se halla sobre unos zapatos del Niño de la Virgen de Gracia, patrona de Carmona. La marca se presenta en solitario y se compone de una estrella de ocho puntas que se ajusta al modelo descrito en los documentos. Los zapatos catalogados como piezas del siglo XVIII, son lisos adornados con una hebilla de perfil ondulado y una flor abierta cincelada de estilo barroco en el empeine[26].

La reactivación de los talleres de platería en los centros secundarios de la provincia de Sevilla se produce, fundamentalmente, en la segunda mitad del siglo XVIII. Este desarrollo local estuvo marcado por la política centralista de la Corona que pretendía controlar tanto la actividad gremial como unificar legislaciones, materializándola en la promulgación en 1771 de un «*Real Despacho de Ordenanzas aprobadas por su Majestad a consulta de la Junta General de Comercio y Moneda, para todas platerías de este reyno, y particularmente para el Colegio de San Eloy de Madrid*». Pero este objetivo unificador no contentó ni a grandes ni a pequeños; los grandes gremios como el sevillano protestaron de inmediato por el recorte de su autonomía, y los gremios pequeños de centros secundarios, a pesar de conseguir unas ordenanzas propias después de las lógicas adaptaciones, vieron modificada su dependencia a favor del Colegio madrileño. Quizás los más beneficiados fueron los

26 M. J. SANZ SERRANO, «El tesoro de la Virgen de Gracia» en *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona, 1990, pp. 103 y 119, figura 48.

centros intermedios como pueden ser Antequera[27] o Écija[28], pues la creación de sus Colegios en 1782 y 1786 respectivamente, fue consecuencia directa del espíritu de las Ordenanzas de 1771, mientras para los pequeños centros periféricos de orden secundario su proyección fue diferente. Si para Estepa y Carmona significaron encontrase con unas Ordenanzas propias y con unas marcas de localidad definidas en lo formal y en lo material, tal como se obligaba en el Real Despacho, para otros centros socio-económicos similares como pueden ser Osuna, Marchena o Utrera, no existen evidencias documentales escritas o materiales que atestigüen el éxito de la política centralista de Carlos III.

27 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, «El Colegio-Congregación de Plateros de Antequera (1782-1833)». *Boletín de Arte* nº. 12. Universidad de Málaga, 1991, pp. 317-335.

28 G. GARCÍA LEÓN, ob. cit., pp. 93-106.

Notas para el estudio de la platería, y sus patronos, en la ciudad de Plasencia. El orive Lorenzo Mesurado

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura

INTRODUCCIÓN: LA CIUDAD DE PLASENCIA COMO CENTRO ARTÍSTICO DURANTE EL SIGLO XVI. MAESTROS Y TALLERES

La finalidad de este trabajo es plantear, de un modo introductorio, el estudio del arte de la platería en la Diócesis de Plasencia durante los siglos XV y XVI, prestando una especial atención a la biografía del platero *Alonso Mesurado,* quien laboró en la ciudad de Alfonso VIII durante la segunda mitad del siglo XVI.

La fundación de la ciudad de Plasencia por parte del monarca castellano Alfonso VIII (1158-1214) en 1186, tuvo como finalidad primigenia crear un amplio territorio a partir del cual establecer un muro de contención contra el entonces pujante poder almohade; de este modo, aseguraba sus dominios al norte del Tajo, al tiempo que establecía una definida línea fronteriza con portugueses y leoneses gracias al amplio alfoz concedido a la ciudad. Amplitud territorial ésta sobre la que en 1189 se erigió la silla episcopal en virtud de la Bula concedida por el Papa Clemente III, conservada a través de la transcripción que Honorio III hizo de la misma, y en la que se adjudicaba a la nueva Diócesis el territorio comprendido entre la ciudad de Plasencia y las villas de Trujillo, Medellín, Monfragüe y Santa

Cruz[1]. Una vasta circunscripción que, con el discurrir de los siglos, llegaría a ser núcleo embrionario de dos centros artísticos fundamentales, a partir de los cuales se abastecerían, durante la Edad Moderna, las necesidades —en materia arquitectónica, escultórica, pictórico, de platería, rejería, etc.— de las muchas parroquias enclavadas en la zona: las ciudades de Plasencia y de Trujillo.

Es precisamente el arte de la platería religiosa el que nos proponemos estudiar, de un modo introductorio, en las presentes líneas. Al igual que ocurrió en el caso de otras ciudades españolas, en la de Plasencia las diversas profesiones también gozaron de una particular distribución sectorial urbana, dependiente de las características específicas de cada profesión. Si tenemos en cuenta que la casa del platero suele tener añadida una pequeña tienda a través de la cual distribuir o vender su mercancía, no es de extrañar que la plaza pública de la ciudad, verdadero núcleo del mercado, fuera el centro en el que se localizaban una mayor cantidad de obradores; así sucede en los casos de *Sebastián Jiménez, Francisco y Juan de Tendilla, Diego de Pedraza* o *Juan Micael*[2]. Algo similar ocurría en la vecina ciudad de Cáceres, donde casi todos los plateros ubicaban sus viviendas en la colación de Santiago, abriendo sus talleres en la plaza mayor, en el denominado Portal de los Plateros.

Añadamos a esta introducción que la mayor actividad, pujanza y originalidad de los talleres de platería, no sólo placentinos sino extremeños en general —Alcántara, Almendralejo, Badajoz, Cáceres, Coria, Llerena, Mérida y Trujillo—, va a tener una etapa de desarrolla cuya amplitud cronológica se extiende, sobre todo, durante los siglos XV, XVI y XVII, ya que a finales de la centuria de mil seiscientos se aprecia un cierto declive ante la masiva llegada de piezas foráneas, fundamentalmente salmantinas y cordobesas.

Escasas son las referencias documentales que poseemos sobre la actividad de la orificería religiosa en la ciudad de Plasencia durante el siglo XV. La mayoría de los datos aparecen consignados en el libro —inédito hasta hace poco— de José Benavides Checa, de 1907, en el que, de forma sucinta, se aportan datos referentes a la actividad que entonces desarrollaban el maestro *Mose Abenavive* (documentado en 1406), el platero *Francisco* (1459 y 1467), *Zalama,* moro y joyero (1475), *Francisco de Toledo* (1487 y 1489) y el maestro *Cristóbal* (1490)[3].

Durante las primeras décadas del siglo XVI desarrollan su actividad, aún apegada, indudablemente, al estilo bajomedieval, al que poco a poco se van agregando los

1 D. SÁNCHEZ LORO, *Historias Placentinas Inéditas. Primera Parte.* Vol. A. Cáceres, 1982, pp. 46-51.

2 V. MÉNDEZ HERNÁN, «La distribución sectorial urbana de las profesiones artísticas en la Plasencia de Mil Quinientos». *Actas del Congreso Ciudades Históricas Vivas-Ciudades del Pasado: Pervivencia y Desarrollo.* T. I. Mérida, pp. 127-130, *passim.*

3 J. BENAVIDES CHECA, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia.* Plasencia, 1907 —Segunda Ed. en 1999—, pp. 57-58.

tintes renacientes según avanza la centuria, los plateros *Abraín de Fuentes Claras* (1500) y *Diego López Maraver* (1525), además de *Gonzalo Manzano* (1519-1541), quien debía ser hijo del también platero *Juan Manzano* (1514), *Juan de Lajamor* (1541), *Alfonso Hernández* (1536), *Felipe Gómez* (1536-1547), con el que entró como aprendiz, el 5 de julio de 1538, *Juan,* hijo de Francisco Vázquez Gómez, y, por último, rebasando ya la mitad de la centuria de mil quinientos, *Francisco de Jaén* (1540-1557)[4].

Entre los plateros que están laborando en torno a mediados de la centuria, hay que hacer mención del taller del importante maestro *Luis Navarrete*[5], quien compartió amistad con *Gaspar de Saucedo, Sebastián Ximénez* y *Pedro Ruiz.* A ellos es necesario unir el nombre del orive *Lorenzo Mesurado,* a quien dedicamos las líneas que siguen a tenor de la importante obra que hemos documentado del mismo en la Catedral de Plasencia: el relicario de plata que encargó el Obispo de Plasencia don Pedro Ponce de Léon.

EL PLATERO PLACENTINO LORENZO MESURADO

El platero *Lorenzo Mesurado* aparece documentado en Plasencia por primera vez en 1560[6], año en que los carpinteros Gutierre de Santillana y Luis Roldín, hermanos del orive, dieron a la iglesia placentina de San Martín 100 maravedís de censo. Nos interesa el dato al permitirnos constatar que nuestro platero procedía de una familia de artistas o, por lo menos, dedicada a estas labores. Sobre su vida personal, nos consta que estuvo casado con la placentina Leonor de Cepeda, matrimonio del que nacieron, al menos que sepamos, dos hijos: Lorenzo, bautizado en la parroquia de San Martín en 1558 y casado con la que es posible que fuera su prima, Isabel Roldina; y Cristóbal Mesurado, que casó con Luisa Jiménez. *Lorenzo Mesurado* debió morir entre el 8 de marzo de 1576, en que figura como testigo de una carta, y el 12 de junio de 1579, fecha en la que Benavides Checa documenta la casa que poseían en la calle de Santa María la viuda e hijos de *Mesurado.* A todos ellos los tenemos documentados hasta la segunda década del siglo XVII.

De su actividad profesional tampoco conocemos mucho más. La única obra que se le ha documentado hasta el presente es el relicario que damos a conocer en este trabajo. No obstante, por la calidad de la pieza y las relaciones que mantuvo con otros plateros de la ciudad, como fue el caso de *Pedro Ruiz, Sebastián Jiménez* —quien llegó a ser contraste y marcador de la ciudad a comienzos del siglo XVII— y

4 Estos datos forman parte de un trabajo más amplio que estamos preparando sobre la platería en la Diócesis de Plasencia durante el siglo XVI.

5 Sobre este platero, véase nuestro trabajo titulado «El platero placentino Luis Navarrete. Aportaciones documentales sobre su trayectoria biográfica y artística» en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 299-323.

6 Véanse las referencias cronológicas en la biografía que ofrecemos a continuación.

el importante *Luis Navarrete*, podemos afirmar que fue uno de los mejores artífices que laboraron en Plasencia a comienzos de la segunda mitad del siglo XVI. Por los asientos que obran en los libros de la parroquia de Monroy en 1582, es posible afirmar que alguna obra debió realizar para el templo.

La cronología de *Lorenzo Mesurado* y de toda su familia quedaría establecida del siguiente modo:

- 1560. «*Gutierre de Santillana* y *Luis Roldín,* carpinteros, en nombre de su hermano *Lorenzo Mesurado,* dieron a la iglesia placentina de San Martín 100 maravedís de censo anual sobre una casa situada en la calle de la Pardala, por la sepultura del dicho Lorenzo»[7].
- 11 de enero de 1568. *Lorenzo Mesurado* es testigo de la carta concertada entre Alonso Sánchez y Alonso Martín y Cristóbal Floriano, vecinos de Casas de Millán[8].
- 31 de mayo de 1569. El platero placentino *Gabriel Calvo* otorga carta de censo para *Lorenzo Mesurado,* vecino de la ciudad de Plasencia[9].
- 9 de marzo de 1574. *Lorenzo Mesurado* se obliga a pagar a Pedro Gómez y a Alonso Gómez, mercaderes placentinos, 1.391 reales por cuatro varas de tela y otros artículos que había adquirido[10].
- 26 de junio de 1575. El platero de Plasencia *Pedro Ruiz* otorga carta de poder, en lo relativo a un préstamo que tenía contraído, a *Lorenzo Mesurado.* Asiste como testigo el orive, también placentino, *Sebastián Jiménez*[11].
- 13 de septiembre de 1575. *Lorenzo Mesurado* otorga poder en favor del placentino Francisco de San Vicente[12].
- 8 de marzo de 1576. *Lorenzo Mesurado* figura como testigo de una carta[13].
- 12 de junio de 1579. «Poseían una casa en la calle Santa María (hoy coro bajo de la Encarnación) la viuda e hijos de Lorenzo Mesurado, platero. Lorenzo, hijo de Lorenzo Mesurado platero y de su mujer Leonor de Cepeda, se bautizó en San Martín en 1558»[14].
- 1582. Nuestro platero aparece citado en los Libros de Cuentas de la iglesia de Santa Catalina, de Monroy, en compañía del también orive placentino

7 J. BENAVIDES CHECA, *Apuntes autógrafos custodiados en la Biblioteca del Seminario Mayor de Plasencia, ordenados por materias. Artistas (Arquitectos y canteros, maestros entalladores y carpinteros, pintores, plateros y orífices, herreros, escritores de libros y bordadores, campaneros y maestros organeros),* colección de fichas sin numerar.

8 AHPCC. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Gabriel Álvarez, leg. 39, s.f.

9 Ibídem. Escribano Luis Vázquez, leg. 2645, foliado, fols. CCCLV-CCCLX.

10 Ibídem. Escribano Francisco Rodríguez, leg. 2203, s.f.

11 Ibídem. Escribano Felipe de Pedraza, leg. 1998, foliado, fols. 119-119 vº.

12 Ibídem. Escribano Felipe de Pedraza, leg. 1998, foliado, fols. 258-258 vº.

13 Ibídem. Escribano Pedro Muñoz, leg. 1791, foliado, fols. 118-118 vº.

14 J. BENAVIDES CHECA, *Apuntes...* ob. cit.

Luis Navarrete, a quien el mayordomo había otorgado carta de poder para cobrar «la deuda que debía *Mesurado,* platero desta yglesia»[15]. [El pago de esta deuda se le debió exigir a los herederos de nuestro orive].

- 19 de noviembre de 1583. Carta de censo que otorgan Catalina González, viuda del carpintero *Luis Roldín,* su hijo Pedro Roldín, y Lorenzo Mesurado —uno de los hijos de nuestro orive— y su mujer Isabel Roldina, como principales, y el mercader Pedro de Mendano como su fiador, en favor de Ana Rodríguez, hija de Pedro Rodríguez[16].
- 24 de septiembre de 1599. Leonor de Cepeda, viuda del platero *Lorenzo Mesurado,* vecina de la ciudad de Plasencia, como principal, y Cristóbal Mesurado como su fiador, confiesan haber recibido de Juan del Campo (*sic*), escribano placentino, los papeles, caja y maleta que en él tenían depositados, y que eran propiedad del dicho *Lorenzo Mesurado*[17].
- 27 de agosto de 1603. Leonor de Cepeda, viuda de *Lorenzo Mesurado,* otorga poder a Francisco Mesurado, su hijo, y a Francisco de Santisteban sobre cierta cantidad dineraria que García de Vargas y su mujer García de Medina le adeudaban[18].
- 11 de junio de 1609. Cristóbal y Francisco Mesurado comparecen en calidad de testigos ante la carta de obligación de Diego Sánchez Vaquero[19].
- 20 de septiembre de 1610. Cristóbal Mesurado pone a la venta la viña de Ana Pérez, quien, en esta misma fecha, le había otorgado la carta de poder que en estos casos se requiere[20].
- 2 de agosto de 1612. Censo que otorga Cristóbal Mesurado y su mujer Luisa Jiménez, ambos vecinos de la ciudad de Plasencia, en favor de doña María de Horozco[21].
- 12 de septiembre de 1616. Escritura que establece Cristóbal Mesurado arrendando la casa que posee en la calle Talavera de Plasencia al cordonero Blas Pérez[22].

A esta serie de datos debemos unir la única obra que, por el momento, hemos logrado documentar sobre este artífice: el relicario de plata que encargó el Obispo don Pedro Ponce de León para la Catedral de Plasencia. Por la tasación que *Bernal*

---

15 Archivo Parroquial de Monroy, *Libro de Cuentas de Fábrica de 1580 a 1620,* sin foliar, asiento de 1582.

16 AHPCC. Sección Protocolos Notariales, Plasencia. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1822, s.f.

17 Ibídem. Escribano Pablo López, leg. 1363, s.f.

18 Ibídem. Escribano Francisco de Campo, leg. 231, s.f.

19 Ibídem. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1817, s.f.

20 Ibídem. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1817, s.f.

21 Ibídem. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1818, s.f.

22 Ibídem. Escribano Jerónimo Navarro, leg. 1820, s.f.

Franco hizo del relicario en fecha que desconocemos, sabemos que de su ejecución se encargó el *Lorenzo Mesurado,* quien debió ajustar el contrato con los responsables de la Buena Memoria de don Pedro Ponce, una vez que éste hubo fallecido, hacia 1573. El dato coincide con lo que sabemos acerca de las reliquias que debía contener, cuya autenticidad confirmó el Papa Pío V en la Bula que firmó el 19 de julio de 1570, en respuesta a la petición que le había sido elevada por Ponce de León ante la escasez que padecía la Catedral de Plasencia de estos sagrados tesoros; sin embargo, y ante la prematura muerte del Obispo, los huesos enviados desde Roma fueron retenidos y no se trasladaron a la Catedral hasta que no fue terminado el túmulo de *Giralte* —dispuesto como enterramiento del Prelado en la Catedral— y, con toda certeza, el relicario de plata que hizo *Lorenzo Mesurado.* Los huesos que envió Pió V desde Roma se guardan en su mayor parte en nuestra joya de platería, y pertenecen a los mártires Justino, Vicente, Timoteo, Policarpo, Lorenzo, Zenón, Anastasio, Fabián, Sebastián y «otra que dezía exomnibus sanctis»[23].

La tasación que llevó a cabo *Bernal Franco* también nos da a conocer el peso de la obra, 35 marcos de plata y dos onzas y medias, es decir, 8.121,875 gramos —empleando las equivalencias castellanas—, y la cuantía en que *Franco* la justipreció, y que ascendió a la importantísima cifra de 77.350 maravedís (206 ducados, 2 reales y 32 maravedís). Del tenor siguiente consta en la carta o cédula que *Bernal Franco* firmó en fecha que desconocemos:

> «Pesa un relicario quadrado angulo de dos querpos de colunas y una imagen por remate que yço Lorenço Mesurado para la buena memoria del obispo don Pero Ponce de León que sea en gloria, que es de plata blanca, que pesa treinta y cinco marcos y dos onças y media, que bale cada marco de plata de la dicha qustodia o relicario dos mil y doçientos y diez marabedies. Bernal Franco (rubricado)»[24].

LA PLATERA DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA

Entre los ornamentos litúrgicos que engalanan la Catedral de Plasencia, el tesoro de platería tiene una especial significación tanto por el número de piezas (112 en total) que lo componen como por la calidad de la gran mayoría de ellas. Trátase de una colección a la que ya se refirió el Chantre D. José Benavides Checa a comienzos

23 V. MÉNDEZ HERNÁN, «Aportaciones documentales en torno a los retablos de la Virgen del Tránsito y de las Reliquias de la Catedral de Plasencia». *Revista de Estudios Extremeños.* T. LVI (II). Badajoz, 2000, pp. 447 y ss. Digamos, asimismo, que su relación con Felipe II y su interés por las reliquias le llevó a mediar en el proceso de autentificación de las custodiadas en Berzocana.

24 Archivo de la Catedral de Plasencia, Leg. 91, Exp. 2.

del siglo pasado para ofrecernos algunos datos documentales[25], que luego fueron considerablemente ampliados con el trabajo que desarrolló D. José Ramón Mélida en su Catálogo Monumental[26] y, sobre todo, y con bastante posterioridad, en el estudio que Andrés Ordax y García Mogollón dedicaron a dicha colección en 1983, donde nos ofrecieron el catálogo definitivo de piezas[27]. Dentro de ese conjunto destaca, precisamente, el citado relicario de don Pedro Ponce de León.

EL OBISPO D. PEDRO PONCE DE LEÓN Y SU LABOR COMO MECENAS

Después de D. Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1559), fue el Obispo D. Pedro Ponce de León (1560-1573) uno de los más importantes mecenas de las artes en Plasencia. Nació en Córdoba hacia el año 1510, del matrimonio formado entre don Bernardino de Córdoba, perteneciente a la casa de los Marqueses de Priego, y doña María Ponce de León. Su tío don Pedro, hermano de su madre, Chantre y Canónigo en la S.I.C. de Córdoba, le inculcó su profesión en la Fe y lo envió a Salamanca para estudiar primeras letras, donde se licenció y obtuvo luego, a instancias de Carlos V, una plaza de Inquisidor en el Consejo Supremo del Santo Tribunal. De allí pasó a regir la Diócesis de Ciudad Rodrigo, partiendo después hacia Trento para asistir al Concilio. Como recompensa a los méritos alcanzados, Felipe II le concedió la mitra placentina, de la que tomó posesión el 13 de abril de 1560. Y al cabo de sus días fue nombrado Inquisidor General del Reino, cargo del que no llegó a tomar posesión al verse sorprendido por la muerte.

Fruto de su interés por el estudio fue la gran biblioteca que llegó a reunir, y por la que viajó hasta Plasencia Ambrosio de Morales con el propósito de recabar obras antiguas para aumentar el fondo bibliotecario del monasterio de El Escorial, según expreso deseo de Felipe II. Consciente el monarca del ingente número de

---

25 J. BENAVIDES CHECA, «Nota que facilita D. José Benavides Checa, Chantre de la Catedral de Plasencia, á los señores de la Sociedad Española de Excursiones, que visitan los principales monumentos de esta ciudad, hoy 6 de Enero de 1905». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* T. XIII. 1905, p. 41; IDEM, *Prelados Placentinos...* ob. cit., pp. 68-72, donde nos ofrece datos sobre la custodia gótica del siglo XV y, sobre todo, de las andas que un día tuvo dicha Sede para la celebración de la procesión del Corpus, las cuales fueron sustraídas en octubre de 1810 por las tropas francesas, junto a otra serie de piezas que también describe el Chantre. Además de estos datos, en su libro recoge infinidad de noticias sobre plateros que trabajaron para la Catedral o que estaban asentados en la ciudad.

26 J.R. MÉLIDA ALINARI, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916).* Madrid, 1924. T. II, pp. 302-306.

27 S. ANDRÉS ORDAX et alter, *La platería de la Catedral de Plasencia.* Cáceres, 1983, pp. 13-34, donde se acomete el estudio global del conjunto. Precedieron a este estudio definitivo algunos trabajos de carácter general: M. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, *Las Catedrales de Plasencia y tallistas del coro. Guía Histórico-Artística.* Plasencia, 2ª Ed., 1976, pp. 85-88; o la obra de C. GARCÍA VIDAL et al., *Plasencia.* León, Ed. Everest, 1982, pp. 64-71.

volúmenes reunidos por don Pedro Ponce de León[28], «Inquisidor General y diligentísimo en buscar manuscritos antiguos», dispuso el viaje a Plasencia de su cronista cuando tuvo noticias del fallecimiento del Prelado —el 15 de enero de 1573—, según expresa el mismo escritor en el tomo segundo de sus *Antigüedades* (1577)[29]. No obstante, sus contactos con Ponce de León los había establecido Ambrosio de Morales antes de 1571, momento en que ya se encontraba formando los escolios y notas del códice que dicho don Pedro le había entregado sobre las obras del mártir San Eulogio para que las ilustrase, y que en última instancia Morales se encargó de publicar en 1574[30].

Prueba lo dicho su interés por la cultura y justifica las obra de arte que patrocinó: su heráldica[31] campea en el ático del retablo mayor de Tejeda de Tiétar, que construyó *Francisco Rodríguez* entre 1566 y 1567, y pintó y doró *Antonio Pérez de Cervera* desde 1568[32]. Asimismo, en el altar mayor de la Catedral, junto al retablo de los hermanos *Velázquez* y *Gregorio Fernández,* se alza, por el lado del Evangelio, el bello mausoleo renaciente que alberga la estatua orante de don Pedro Ponce de León, cuya heráldica timbra el arco de medio punto cajeado con el que se practica el ingreso a la hornacina avenerada de esta obra, cuya materialización arquitectónica le fue encomendada a *Mateo Sánchez de Villaviciosa* para acoger la estatua labrada por el escultor palentino *Francisco Giralte* a partir del contrato que

---

28 G. ANDRÉS MARTÍNEZ, «Carta de Pedro Ponce de León, Obispo de Plasencia, a Felipe II, sobre las reliquias y librerías de su obispado y sus actividades literarias». *Revista de Estudios Extremeños.* T. XXIII (I). 1967, pp. 5-21. El conjunto de su biblioteca fue publicado por P. Guillermo ANTOLÍN, O.S.A., «La librería de D. Ponce de León. Obispo de Plasencia». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* T. XX, nos. 5 y 6. Mayo-Junio de 1909, pp. 371-400. Muchos de sus volúmenes, junto a los de Diego Hurtado de Mendoza, Benito Arias Montano, Antonio Agustín, Jerónimo Zurita, Ambrosio de Morales, Juan Páez de Castro y Julio Caro, entre otros, pasaron a conformar la biblioteca Laurentina escurialense.

29 Ambrosio de MORALES, *Las Antigvedades de las civdades de España.* Alcalá de Henares, En Casa de Juan Iñiguez de Lequería, año M.D.LXXVII., fol. 12 del prólogo.

30 Padre Enrique FLÓREZ, *Noticias de la vida del chronista Ambrosio de Morales, sacadas, en la mayor parte, de sus Obras,* prólogo introductorio inserto por el autor agustino cuando publicó la obra manuscrita de A. de MORALES, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II. a los Reynos de Leon y Galicia, y principado de Asturias. Para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manuscritos de las Cathedrales, y Monasterios. Dale à luz con notas, con la vida del autor, y con su retrato, El Rmo. P. Mro. Fr. Henrique Florez, del Orden del Gran Padre S. Agustin.* Madrid, por Antonio Marín, 1765. Ed. Facsímil. Madrid, 1985, pp. XIV-XV. *Vid., etiam,* F.J. TOVAR PAZ, «El Helenismo en Plasencia». *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos.* Plasencia, 1990, pp. 263-266.

31 Dicha heráldica trae por armas un campo cuartelado en cruz: 1º y 4º, Córdoba —de oro, tres fajas de gules—, 2º y 3º, Ponce de León —de León, partido de Aragón; bordura de azur, cargada con ocho escusones de oro con una banda de azur, del linaje Vidaurre—: P. CORDERO ALVARADO, *Plasencia. Heráldica, Histórica y Monumental.* Plasencia, 1997, p. 203.

32 Para el estudio de este retablo remitimos a nuestra Tesis Doctoral, *El retablo en la Diócesis de Plasencia (Siglos XVI-XVIII).* Cáceres, 2000. T. V, pp. 2030 y ss.

suscribió en la villa de Madrid el 30 de octubre de 1573[33]. Así lo había dispuesto en el testamento que otorgó el 17 de enero de ese mismo año en la villa de Jaraicejo: que «se haga un retablo e reja de hierro y se ponga un bulto, laude, escudo o letrero según y de la manera y del coste que a mis testamentarios les paresciere»[34]. No cabe duda de la intención que tenía don Pedro al encomendar a sus testamentarios la ejecución de un sepulcro con su bulto: emular a don Gutierre de Vargas en el Solio placentino —sin duda conocía los bustos de éste y sus padres en la llamada capilla del Obispo en Madrid, que también había ejecutado *Francisco Giralte*—, y en el cauriense al Obispo don Pedro Ximénez de Préxamo, cuyo busto funerario labró el escultor *Copín de Holanda* hacia 1495 con la colaboración arquitectónica de *Gonzalo Arias* y, sobre todo, de *Martín de Solórzano*[35]. Quiso seguir también esta línea que Ponce de León iniciara en Plasencia—en la que destaca asimismo el busto orante que labró en 1596 el escultor *Lucas Mitata* para el Prelado cauriense don Pedro García de Galarza[36]— el Obispo de Coria, placentino de nacimiento, don Pedro de Carvajal Girón (1604-1621), cuyo sepulcro contrató con el escultor portugués *Andrés Francisco* el día 4 de agosto de 1613 para instalarlo en la iglesia de San Nicolás de su ciudad natal, donde aún se conserva.

Asimismo, nuestro biografiado fue un importante mecenas de obras arquitectónicas, como lo prueba el hecho que su escudo aparezca en numerosas construcciones, muchas de ellas iniciadas o impulsadas por su predecesor en la silla episcopal, Vargas Carvajal. Entre dichas construcciones podemos señalar, en la misma ciudad de Plasencia, la importante remodelación que llevó a cabo en el Palacio Episcopal, hasta el punto que Luis de Toro habla de nuestro Prelado como su único y verda-

---

33 J.R. MÉLIDA ALINARI, ob. cit., pp. 296 s.; J.M. AZCÁRATE RISTORI, *Escultura del siglo XVI*. Col. *Ars Hispaniae*. Vol. XIII. Madrid, 1958, p. 191; E. GARCÍA CHICO, *Nuevos Documentos para el Estudio del Arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*. Valladolid, 1959, pp. 30 ss.; J.M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, «Francisco Giralte». *Goya* nº. 76. Enero-Febrero 1967, p. 233; J. CAMÓN AZNAR, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Col. *Summa Artis*. Vol. XVIII. Madrid, 1961, p. 202; J.M. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid, 1981, p. 178.

34 M. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, *Episcopologio. Los Obispos de Plasencia. Sus biografías*. Los Santos de Maimona, 1986, p. 37. Para la biografía del Obispo pueden consultarse, entre otras obras, las siguientes: Ibídem, pp. 34-40; IDEM, «Don Pedro Ponce de León, Obispo de Plasencia». *V Congreso de Estudios Extremeños. Ponencia V. Historia*. Badajoz, 1976, pp. 225 ss.; Fray Alonso FERNÁNDEZ, *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia*. Madrid, por Juan González, a costa de la Ciudad y de la Santa Iglesia de Plasencia, 1627. Cáceres. Publicaciones del Dpt.º de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1952. Plasencia, 2000, Lib. III, Cap. III, pp. 383-388 (cito por la edición de 1952). Y el reciente y documentadísimo estudio que ha realizado F. GONZÁLEZ CUESTA, *Los Obispos de Plasencia. Aproximación al Espiscopologio Placentino, I*. Plasencia, 2002, pp. 161-166.

35 F.M. SÁNCHEZ LOMBA, «Martín de Solórzano y el sepulcro del Obispo Préxamo en la Catedral de Coria». *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*. Trujillo, 1983, pp. 233-240.

36 Vid. F.M. SÁNCHEZ LOMBA, «El escultor Lucas Mitata y el Obispo Galarza en la Catedral de Coria». *Norba-Arte*. T. IX (1989), pp. 45-62. Remitimos a este estudio para consultar la bibliografía pertinente sobre el tema.

dero promotor. Bajo su pontificado también se amplió el Hospital de Santa María con nuevas dependencias. Y de las obras acometidas en los templos del Obispado, citemos la sacristía de la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción, en Villanueva de la Vera, la torre parroquial de Garganta la Olla, y las obras que sufragó de su peculio para terminar las iglesias de Navaconcejo, Valdastillas, Saucedilla, el templo trujillano de San Martín, la iglesia de Zorita, la parroquia de San Juan Bautista en Berzocana o la de Santa Cecilia en Medellín. También medió en la ejecución de obras como el antiguo retablo que engalanaba la ermita de San Antonio Abad, en Villanueva de la Vera, que se encargó de pintar el artista jarandillano *Juan de Cárdenas*. Toda una serie de intervenciones que justifica ampliamente la sentencia con la que Luis de Toro describió la generosidad de quien fuera contemporáneo suyo, afirmando que Ponce de León «parece que jamás fue parco en los gastos de las cosas honoríficas que realizó»[37].

EL RELICARIO DE PLATA DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA (lám. 1)

El relicario, de plata en su color (con 68 cm de altura y 27,5 x 23 cm en el pie)[38], responde estilísticamente a las características del primer manierismo bajorrenacentista. Cuatro patas en forma de voluta sirven de asiento para la base, de planta rectangular con lóbulos semicirculares añadidos a cada lado, y perfil muy moldurado a tenor de los escalones que presenta. La decoración va cincelada sobre un fondo punteado típicamente manierista. Emergentes de entre cartelas de cueros recortados observamos en los lados menores los escudos de Ponce de León. Y en los mayores, entre aves, flores y frutos, se representan dos telamones con cestos de frutas en la cabeza, y el cuerpo aprisionado con bandas en recuerdo del modelo que creó *Cornelis Floris* (1514-1575) hacia 1554, grabó *Cornelis Bos* (c.1506-c.1564) y repitió *Hans Vredemann de Vríes* (1526-1604), sobre todo la serie de «cartelas con grutescos» y «cariátides» de este último autor, las cuales tuvieron una rápida difusión por Europa y España[39]. Todo ello se complementa con la inserción de un angelito en cada uno de los cuatro ángulos de la base, con sartas de frutos en las manos.

37 L. de TORO, *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia*. Plasencia, Ed. a cargo de Marceliano SAYANS CASTAÑOS, 1961, p. 41.

38 Tomamos los datos de la ficha técnica que incluye en su obra S. ANDRÉS ORDAX et alter, ob. cit., p. 209; y p. 213 para la descripción de la obra.

39 A. GRUBER (Dir.), *Las artes decorativas en Europa I. Del Renacimiento al Barroco*. Col. *Summa Artis*. T. XLVI. Madrid, 2000, p. 178. Sobre la serie también puede consultarse la obra de F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and flemings etchings engravings and woodcuts 1450-1700*. Amsterdam, 1997. Vol. XLVII, Part. I, pp. 111 (fig. 102), 126 (fig. 131) y 208. Referencia citada por Mª.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, p. 138.



LÁMINA 1. *LORENZO MESURADO. Relicario (c.1573). Catedral de Plasencia.*

El platero *Lorenzo Mesurado,* autor del relicario, debía conocer dichos grabados a tenor del establecimiento en Plasencia del azulejero real, procedente de Flandes[40], *Hans Floris —Juan Flores—* hacia 1557, hermano del citado *Cornelis Floris* y, por lo tanto, uno de los mejores difusores de los grabados flamencos aludidos, sobre todo si consideramos el largo período que permaneció en esta ciudad, desde donde se trasladaría a Talavera de la Reina en 1563[41].

El astil de la obra principia una sobre base cuadrangular que tiene como exornos los típicos mascarones dispuestos entre frutas y entelados. La macolla, oviforme, se decora con cabezas de querubes y racimos de frutas que penden de volutas de cueros recortados. Sobre la manzana se desarrolla otro abultamiento, decorado a base de hojas de acanto y coronado con capitel jónico. Sobre el astil asienta una estructura en forma de tronco de cono que sirve de apoyo para el templete con las reliquias, en la que descuellan cuatro atlantes terminados en forma de *ese,* y para los que es probable que el autor de la obra se inspirara en una de las muchas estampas que hicieron los precitados grabadores con dichos términos. Artistas grabadores a los que es necesario unir el nombre de *Gerard de Jode* (c.1521-1591) y las muchas ilustraciones que hizo sobre tales elementos, y en particular, dada la relación que presenta con los del relicario de Ponce de León, la estampa con las series de cariátides y términos, original de *Vredemann de Vríes* y que *Jode* se editó, conservada en la Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial[42].

El templete que contiene las reliquias sigue las trazas de un edificio clasicista de dos pisos. El basamento del primero es muy movido, con entrantes y salientes que sirven de apoyo a las cuatro y tres columnas jónicas que se disponen —respectivamente— en los lados mayores y menores. En los intercolumnios abren arcos de medio punto protegidos con cristal para poder ver los huesos allí custodiados. Remata un arquitrabe liso y un friso con óvalos y cornisa de dados, sobre la que se sitúan jarrones y dos pequeñas esculturas de fundición. El segundo cuerpo es similar al primero, aunque de menor tamaño; en ambos lados se reduce en uno el número de columnas, y desaparecen los entrantes y salientes descritos para el inferior. También remata con jarrones.

Culmina el todo la imagen de una Inmaculada, que descansa sobre una peana de lados curvos con casetones. Está representada en actitud orante, sobre la media

---

40 J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Año de 1800, T. II, p. 128.

41 Sobre la estancia de *Juan Flores* en Plasencia y la obra que dejó en la ciudad y otras localidades de la provincia de Cáceres, *vid.* el trabajo de F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, «Los paneles de azulejería conservados en la parroquial de Cañaveral (Cáceres) y el maestro flamenco Juan Flores». *Norba-Arte*. T. XVIII-XIX (1998-1999). Cáceres, 2001, pp. 51-65. Sobre la etapa en Madrid del azulejero, citemos, como uno de los trabajos más recientes, el artículo —también con abundante bibliografía— de A. PLEGUEZUELO, «Flores, Fernández y Oliva: tres azulejeros para las obras reales de Felipe II». *Archivo Español de Arte*. T. LXXV, nº. 298. Madrid, 2002, pp. 198-206.

42 J.Mª. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial.* Vitoria, 1994. T. VI, p. 215, n.º 15.16.(2442).

luna, con el pie derecho apoyado sobre la cabeza de un angelito, de modo que el cuerpo adopta un contraposto típicamente romanista. Es posible que para esta imagen *Lorenzo Mesurado* se inspirara en otra de las estampas, anónimas, que circulaban en estos años por Europa, y conserva el Monasterio de El Escorial[43]. También cabe la posibilidad que esta imagen la combinara nuestro artista con otro grabado, de *Giovanni Cavalieri* (1525-† entre 1597 y 1601), en el que la Virgen apoya el pie sobre la cabeza de un angelito, en actitud similar a la figura que corona el relicario[44].

En lo que respecta a las punzones, sólo uno lleva la obra, situado en el pie. Se trata de la marca de procedencia que emplearon los talleres de la ciudad de Alfonso VIII durante la segunda mitad del siglo XVI; consiste en la portada de una ciudad, almenada y con arco adovelado, de factura muy elegante[45].

43 Ibídem, T. X, Vitoria, 1996, p. 111, nº. 30.(5054).
44 Ibídem, T. II, Vitoria, 1993, p. 122, nº. 6.(504).
45 S. ANDRÉS ORDAX et alter, ob. cit., p. 240.

Platería guatemalteca en Guipúzcoa

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

Al igual que ocurre en otras provincias españolas, son numerosas las obras de platería procedentes de talleres hispanoamericanos conservadas en las iglesias de Guipúzcoa, labradas en sus tres grandes centros plateros, los Virreinatos de Nueva España y del Perú y la Capitanía General de Guatemala[1]. Las piezas procedentes de este último foco atesoradas por las parroquias hispanas son menores en número que las de origen mexicano y peruano, situación que también vamos a encontrar en los templos guipuzcoanos, donde se conservan un interesante conjunto de obras, todas ellas correspondientes a los siglos del barroco, legadas a diferentes iglesias de la Provincia por hijos nativos de la misma que hicieron fortuna en América.

El enriquecimiento en tierras americanas era algo a lo que todo emigrante aspiraba, bien mediante los negocios o bien mediante el desarrollo de brillantes carreras,

1 La bibliografía sobre la platería Hispanoamericana en Guipúzcoa es escasa y se trata de obras que recogen de forma parcial piezas de esta procedencia conservadas por los templos guipuzcoanos, como podemos ver en A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA Y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985, pp. 490, 510 y 526; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería hispanoamericana en el País Vasco» en *La Gran Enciclopedia de España y América 500 años (1492-1992)*. Tomo Los Vascos y América. Ideas, hechos y hombres. Madrid, 1990, pp. 111-113 o I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, «Platería mexicana en la parroquia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón». *Actas del XIII Congreso del CEHA*. Granada, 2000, pp. 861-868, y «Un legado indiano en la iglesia parroquial de San Esteban de Oyarzun (Guipúzcoa)». *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 247-264. Un estudio de esta platería en su conjunto se encuentra en I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, El arte de la platería en Guipúzcoa. Siglos XV-XVIII, tesis doctoral sustentada en la Universidad de Navarra, 2004 (en prensa).

tanto políticas como militares. Gran importancia para la economía guipuzcoana tuvo el establecimiento de tratos comerciales con América, ya que desde el siglo XVI los comerciantes guipuzcoanos establecieron lazos con las Indias, asentándose tanto en la puertos hispanos que comerciaban con América como en las nuevas tierras descubiertas, sin perder por ello los lazos familiares con sus pueblos nativos. La prosperidad alcanzada por estas personas se veía reflejada en el envió de una serie de legados a las parroquias de sus lugares de origen, así como a santuarios de su devoción, mandas que en la provincia guipuzcoana se producen ya desde el siglo XVI, y se mantendrán hasta bien entrado el siglo XIX, viviendo su etapa de esplendor a lo largo del siglo XVIII, cuando rara es la parroquia que no recibe un fastuoso legado procedente de tierras americanas, de lo cual son un claro ejemplo las obras que nos ocupan en este presente estudio.

El envío tanto de remesas de dinero como de piezas de plata labrada, así como de pinturas y otros objetos litúrgicos a estos templos no es asunto baladí. Así la participación de los hombres de negocios guipuzcoanos y de sus familias en el comercio con América trajo grandes beneficios a la Provincia, no sólo por la aportación de capitales que supuso, sino que muchos de estos hombres, a su vuelta de las Indias o en sus testamentos, trajeron o dejaron importantes legados a sus parroquias de origen. Aunque la afluencia de estos caudales no se puede cuantificar, un estudio de L. García Fuentes sobre la escribanía número 19 de la ciudad de Sevilla indica que *«en dieciocho años, comprendidos entre 1630 y 1694, se enviaron a San Sebastián 2.179.779 pesos. Esto supondría que, en la segunda mitad del siglo XVII, llegaban a la ciudad más de 117.000 ducados anuales, provenientes de una sola escribanía sevillana, cuando las estimaciones más optimistas de la producción de hierro de los años 1560 calculaban un valor de 300.000 ducados anuales en toda Guipúzcoa»*[2]. Como vemos, la comparación de las cantidades manejadas por una sola de las escribanías sevillanas, sin contar con las aportaciones del resto de escribanías así como de los caudales llegados por otras vías, y el resultante de la exportación del hierro, principal producto comercial guipuzcoano y uno de los sustentos de la economía provincial, nos indica la importancia que para la vida y la economía de Guipúzcoa tuvieron no sólo el comercio con las Indias, sino los hombres que lo ejercían y los que se había establecido definitivamente en ellas, que realizaron importantes donaciones a sus villas de origen. Igualmente de gran importancia en el siglo XVIII fue la creación de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, a través de la que se canalizó gran parte del comercio con América, lo que nos indica la trascendencia y el peso que tenían los comerciantes oriundos de esta provincia.

Pero como ya ha quedado dicho, estas donaciones no sólo procedían de hombres de negocios, sino que también las realizaron eclesiásticos, hombres al servicio de

2 J.M. IMÍZCOZ, «Hacia nuevos horizontes. 1516-1700» en M. ARTOLA (Ed.), *Historia de Donostia San Sebastián*. San Sebastián, 2000, p. 142; y L. GARCIA FUENTES, Sevilla, los vascos y América, pp. 160-171.

la corona y simples particulares asentados en América. En el primero de los casos nos encontramos con don Joaquín de Echeverría y Narvaiz, religioso capuchino, quien envió a su parroquia nativa de Elduain anteriormente a 1732, fecha en que aparece por primera vez en el inventario de bienes de dicha iglesia, un viril de plata sobredorada, o don Martín de Errazu, quien tal y como consta por el inventario de bienes de la iglesia de Urretxu mandó con anterioridad a 1758 un «*caliz de plata, Patena, Platillo y Vinajeras sobredoradas, que fueron remitidas para la iglesia desde la ciudad de Mejico por don Martín de Errazu Presbitero ya difunto Capellan que fue del ilustrisimo señor Arzobispo de Mejico y Natural de esta villa*»[3]. Igualmente nos encontramos con las donaciones de hombres al servicio de la corona, como los caballeros de Santiago don Joaquín de Zavaleta, quien envío antes de 1711 para la iglesia de Santa María de Tolosa «*una custodia que se compone de un dosel de plata con su cielo, y de dos gradas de chapa de plata embutido en madera, una peana de plata sobredorada con los cuatro Evangelistas y tres tornillos de plata de peso de doscientos y treinta onzas, un querubín de plata de peso de ciento y setenta y nueve onzas un viril con sus vidrios y rayos esmaltados de pedrería y su media luna de peso de ciento treinta y un onzas, con declaración de ser todo lo expresado en este capítulo remitido por don Joaquín de Zavaleta caballero de la Orden de Santiago, natural y vecino de esta villa y residente en la ciudad de México para la dicha iglesia*» y don José de Lizarraga que mandó para la misma iglesia «*seis ramos de plata de la partida veinte y siete con sus jarras, las tres planchas de plata, el deposito dorado, calderilla de plata con su isopo, demas del citado arriba, la campanilla de plata y el s[to] Xpto de marfil, todo esto remitido para esta parroquia por D[n] Joseph del Lizarraga Cavallero del avito de san tiago, vezino de esta villa residente en el reino de Leon*», lo cual regaló junto a dos lámparas de plata, piezas que estaban ya en dicha parroquia en 1711[4]. Finalmente se constata la devoción de los particulares, que no olvidan los templos de las villas que los vieron nacer, como es el caso de Ignacio Recalde quien hizo donación en su testamento de una lámpara de plata a la iglesia de Elgeta que llegó en 1773, José de Aguiriano que envío entre 1706 y 1752 a la ermita de Santa Marina de Eskoriatza un cáliz de plata sobredorada y un juego de vinajeras, o la lámpara dejada en 1642 por manda testamentaria por Magdalena de Urrutia a la iglesia de Santa María de Tolosa, «*la qual dicha lampara costo en las Indias según lo que escribe en una carta el dicho Juanes de Urrutia mil y quinientos reales de a ocho*».[5]

3 Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHDSS), Elduain, Libro de cuentas de fábrica, 1648-1784, fol. 207; y Urretxu. Libro de cuentas de fábrica, 1757-1798, fols. 1-18.

4 Archivo Histórico Provincial de Guipúzcoa (AHPG), Escribanía de Ignacio de Ayero (1693-1720), Pt. 1126, fols. 38-43, Inventario de la plata, ornamentos y alhajas de la iglesia parroquial de la villa de Tolosa y entrega de todo ello a don Domingo de Amasorrain, como a sacristán actual de ella y su obligación. 1711.

5 AHDSS, Elgeta, Libro de cuentas de fábrica, 1756-1802, fols. 203 y 224, Eskoriatza, Libro de cuentas de fábrica, 1706-1799, fols. 218-223,y Tolosa, Iglesia de Santa María, Inventario de bienes parroquiales, 1642.

Fueron muchos los legados recibidos por estas parroquias, sin embargo la pérdida documental que han sufrido dichos templos, así como el hecho de que generalmente no se reseñe la procedencia de dichos envíos, nos impiden saber o diferenciar los realizados desde la Capitanía General de Guatemala, de los originados en los Virreinatos de Nueva España y del Perú. Gracias al análisis de la documentación en la que sí se indica el lugar de procedencia de estos legados, podemos señalar como el foco de origen más importante es el mexicano, seguido del peruano, de los que hemos recogido varios envíos, mientras que tan sólo uno de ellos hace referencia a la Capitanía General de Guatemala, el mandado por don José de Lizarraga a la iglesia de Tolosa, ya que no hay que olvidar que el reino de León, actual Nicaragua, pertenecía a dicha Capitanía. Y a pesar que dada la pérdida de la mayoría de estas piezas no podemos tampoco aclarar su origen gracias a su análisis estilístico, hay que señalar que estos mismos porcentajes de procedencia se reflejan en las piezas conservadas en Guipúzcoa, siendo mayoría las de origen mexicano, seguidas de las peruanas y en último lugar las guatemaltecas. Así, en el caso de las obras de esta última procedencia, la conservación de la pieza así como de la documentación nos ha permitido identificar la custodia de Lazkao (Cat. nº 5) como la enviada por don Gabriel de Echeverría, a pesar de que el asiento del inventario de bienes de dicha parroquia de 1711, «*Yttem una custodia grande labrada de plata sobredorada que embio Dⁿ Gabriel de Echeverria*»[6], tan sólo menciona al donante de la misma, sin indicar su lugar de residencia ni la procedencia del envío.

Sin embargo gracias tanto a la documentación conservada como a las piezas que han llegado a nuestros días, podemos establecer como a lo largo del siglo XVIII se va a producir un incremento en el número de legados americanos que lleguen a las parroquias guipuzcoanas, producto tanto de la buena marcha de la economía como del gusto barroco por el fasto, el lujo y la exhuberancia, en un momento en que cualquier pieza necesaria para el culto divino es susceptible de ser realizada en plata. Así, parroquias como Eibar, Elduain, Elgeta, Eskoriatza, Tolosa o Urretxu van a ser agraciadas con importantes legados de plata labrada americana por parte de hijos nativos de dichas villas residentes en las Indias. En general, estas obras van a ser más complicadas y ricas que las producidas por los plateros de Guipúzcoa, lo que podemos apreciar sobre todo en las piezas de astil, con estructuras muy movidas, y una ornamentación exuberante, de acuerdo con postulados del pleno barroco y el rococó, que contrastan con la mayor sencillez de las piezas elaboradas por los maestros locales.

De esta manera, el conjunto de platería guatemalteca conservado en Guipúzcoa esta compuesto por tres cálices, un copón, una custodia y unas vinajeras, todas ellas responden a las características estilísticas propias de las obras salidas de este

---

6 AHDSS, Lazkao, Libro de cuentas de fábrica, 1650-1726, Inventario de bienes de la iglesia de 1711, s/f.

centro[7]. Tan sólo una de las piezas a estudiar, el cáliz de Astigarraga (Cat. nº. 3), presenta marcas, una corona imperial, correspondiente al punzón de impuesto fiscal, careciendo de los de localidad, autoría y ensayador, hecho normal en la platería de este foco, donde apenas se marcaba[8], mientras que el cáliz y las vinajeras de Amasa presentan una inscripción que nos indican tanto su procedencia guatemalteca como el nombre del maestro que los labró. Así es, en estas últimas piezas se constata mediante una inscripción inserta en la base del cáliz que fueron regaladas por el capitán don Antonio de Zapiain y Sozarrain, natural de la villa de Amasa, aunque dada la pérdida documental que se ha producido en el archivo de dicha iglesia no tenemos más datos del donante, quien probablemente, y debido al sistema de herencia imperante en Guipúzcoa, en el que los bienes eran heredados por el hijo mayor, habría partido a las Indias en busca de fortuna, tal y como hicieron los segundones de muchas familias guipuzcoanas en busca de una mejor fortuna. Igualmente, y debido a la pérdida documental sufrida por las parroquias donde se conservan las piezas aquí estudiadas, como ya hemos dicho, nada sabemos del resto de donantes de estas obras, que no presentan inscripciones, por lo que permanece en el anonimato, rompiendo así la intención del donante de que su nombre y su fama perdurase en la memoria colectiva de su tierra natal gracias a los ricos legados enviados a su parroquia.

CATÁLOGO DE PIEZAS

PIEZA Nº 1

Cáliz (lám. 1).
Guatemala. Pedro de Castro. 1706.
Plata sobredorada. Alt. 25 x An. 16,5/8,5 cms.
Mecenas: Antonio de Zapiain y Sozarrain.
Inscripción: *CASTRO ME FEC. GUATTª. AÑO DE 1706. y ESTE CALIX, PATENA, SALVILLA Y VINªJERAS DIO DE LIMOSNA EL CAPN Dº ANTTº DE ZAPIAYN Y SOZARRAYN A LA STA YGLESIA DE SAN MARTIN DE LA VILLA DE VILLABONA Y AMAZA.*
AMASA. Parroquia de San Martín de Tours.

Cáliz de base octogonal sobre amplio zócalo se sitúa un cuerpo convexo y otro troncocónico de paredes alabeadas. Astil con gollete cilíndrico, sobre un cuerpo de cuarto de bocel, y nudo bulboso entre toros también bulbosos. Copa acampanada que diferencia subcopa mediante moldura.

---

7 C. ESTERA MARTÍN, *La platería en el reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*. 1994.

8 C. ESTERAS MARTÍN, *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*. Madrid, 1992, pp. XXV-XXXI.

Presenta un rica decoración a base de medias esferas y gallones en relieve, enmarcadas por estrías cóncavas, que recubren la base, nudo, toros y subcopa, complementado por medio de costillas perladas en el gollete, lo que otorgan a la pieza gran riqueza y movimiento, con un vistoso juego de curvas y contracurvas, que no altera la estructura de la obra, de gran sencillez y bellas proporciones.

Carece de punzones, tanto de localidad como de autoría; sin embargo, gracias a la inscripción que presenta en el interior de la base, sabemos que esta pieza fue labrada por el platero Castro en Guatemala en 1706, lo cual concuerda con el análisis estilístico de la obra, ya que tanto la estructura, con marcado carácter curvilíneo, como el astil, compuesto por cuerpos esféricos, al igual que la decoración de hojas lanceoladas, de cierto gusto arcaizante y goticista, nos remiten a los obradores de este foco americano.

Aunque existen varios plateros con este apellido, creemos que por las fechas podría tratarse de Pedro de Castro, vecino de Santiago de Guatemala, activo a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Casado con Lorenza Escobar, será padre del también platero Antonio de Castro, quien a su vez tuvo tres hijos también plateros. Pedro fue uno de los artífices más solicitados en su momento en Guatemala, quedando descartada la autoría de su hijo Antonio dado lo temprano de la fecha, ya que las primeras noticias de éste último datan de 1721[9]. Este cáliz hace juego con unas vinajeras de la misma parroquia (Cat. nº. 6).

PIEZA Nº 2
Cáliz (lám. 2).
Guatemala. 2º cuarto del siglo XVIII.
Plata dorada. Alt. 22 x An. 15,5 / 7,5 cms.
PASAI-DONIBANE. Parroquia de San Juan Bautista.

Cáliz de estructura similar al anterior, pero que presenta una rica decoración cincelada a base de elementos vegetales, flores y hojas de cardo, que recubren por completo la base, astil y subcopa, y que en el gollete se complementan con ocho costillas perladas.

Al igual que la obra precedente carece de marcas, aunque estilísticamente responde a modelos guatemaltecos, por lo que se puede adscribir a estos talleres en el segundo cuarto de siglo.

---

9 J. ALONSO DE RODRÍGUEZ, *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala. II Plateros y Batihojas*. Guatemala, 1981, pp. 80-84.



LÁMINAS 1 y 2. *PEDRO DE CASTRO. Cáliz (1706). Parroquia de San Martín de Tours (Amasa). Cáliz. Parroquia de San Juan Bautista (Pasai-Donibane).*

PIEZA Nº 3
Cáliz (lám. 3).
Guatemala. Último cuarto del siglo XVIII.
Plata dorada. Alt. 21,5 x An. 13 / 7,5 cms.
Marcas: Corona imperial.
ASTIGARRAGA. Convento de San Bartolomé y Santa Ana.

Cáliz de base octogonal, sobre zócalo moldurado cuerpo convexo seguido de otro troncocónico. Astil con tres cuerpos esferoides entre cuerpos cóncavos, el central de mayor tamaño a modo de nudo. Copa acampanada de boca exvasada que mediante moldura diferencia subcopa ligeramente bulbosa.

En la base y la subcopa presenta decoración cincelada de ces entrelazadas y flores, con estrías radiales al astil, mientras que los cuerpos de este último son gallonados. La ornamentación, de superficie lisa y pulida, contrasta con el fondo granulado de la superficie sobre la que se asienta, en un rico juego cromático.



LÁMINAS 3 y 4. *Cáliz. Convento de San Bartolomé y Santa Ana (Astigarraga). Copón. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Aduna.*

Presenta estampada la marca del impuesto fiscal de Guatemala, una corona imperial, careciendo de los punzones de localidad o autoría, siendo esta pieza la única de procedencia guatemalteca que vamos a encontrar marcada de las conservadas en las iglesias guipuzcoanas.

PIEZA Nº 4
Copón (lám. 4).
Guatemala. Finales del siglo XVIII.
Plata dorada. Alt. 22,5 x An. 12 / 13,5 cms.
ADUNA. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción.

Copón de base octogonal de cuerpos decrecientes, sobre zócalo recto cuerpo convexo seguido de otro acucharado. Astil, sobre anillo perlado, con nudo esférico achatado entre cuerpos cóncavos. Copa semiesférica de perfil recto con sobrecopa

de cuerpos decrecientes, el inferior convexo y el superior acampanado rematado por gollete cilíndrico con cruz de brazos romboidales.

Presenta decoración repujada y cincelada distribuida de manera simétrica por los diferentes cuerpos de la pieza, compuesta en la base por flores cuadripétalas, elementos vegetales, y cintas cóncavas formando guirnaldas que alternan con veneras estriadas, nudo sogueado y copa con ornamentación similar a la base, en la que las cintas cóncavas se entrelazan e inscriben flores cuadripétalas. La superficie de la ornamentación contrasta con los fondos bruñidos de la pieza, en un rico juego cromático, que sin embargo no altera la concepción clásica de la obra.

Aunque carece de marcas, tanto estructural como estilísticamente se puede adscribir a talleres guatemaltecos, a finales del siglo XVIII, momento en que el gusto neoclásico había empezado ya a introducirse en la ornamentación presente en estas piezas.

PIEZA Nº 5
Custodia (lám. 5).
Guatemala. Principios del siglo XVIII.

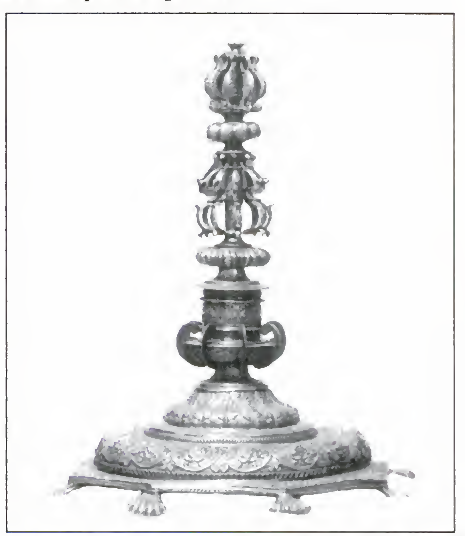


LÁMINA 5. *Pie y astil de custodia (a. 1711). Parroquia de San Miguel Arcángel (Lazkao).*

Plata dorada. Alt. 82 x An. 33 cms.
Mecenas: Gabriel de Echeverría.
LAZKAO. Parroquia de San Miguel Arcángel.
DOCUMENTACIÓN: AHDSS: Libro de cuentas de fábrica, 1650-1726.

Custodia de base octogonal de cuerpos decrecientes, asentada sobre ocho patas, con zócalo recto cuerpo convexo seguido por un segundo zócalo recto y cuerpo troncocónico. Sobre cuerpo de cuarto de bocel gollete cilíndrico que sustenta el astil, compuesto por un vástago cilíndrico, con nudo gallonado achatado en la parte media, enmarcado por cuerpos calados articulados por medio de tornapuntas en ese. Ostensorio con viril circular moldurado y ráfaga de rayos rectos, acabados en estrellas, y flameados rematado por una cruz calada.

Presenta una rica y abigarrada decoración articulada en torno a los elementos vegetales repujados, compuesta en la base, que apoya sobre ocho veneras, por roleos que inscriben rosetas florales y hojas de cardo, mientras que en el gollete se sitúan ces vegetales enfrentadas. En el viril se sitúa una gloria de tornapuntas y motivos vegetales calados de gran plasticidad. Esta ornamentación se completa con las costillas del gollete y las tornapuntas en ese, lisas y vegetales del astil, que confieren un efecto de gran ligereza a la pieza, y que contrastan con la exuberancia del viril.

Aunque carece de marcas, tanto estructural como decorativamente sigue modelos guatemaltecos, siendo similar a las custodias de Lesaca, Muniáin de la Solana y Arráyoz (Navarra)[10], procedentes de Santiago de los Caballeros. Gracias a la documentación parroquial sabemos que fue regalada por don Gabriel de Echeverría a principios del siglo XVIII, ya que aparece por primera vez recogida en el inventario de bienes de la iglesia de 1711, «*Yttem una custodia grande labrada de plata sobredorada que embio Dn Gabriel de Echeverria*»[11]. Aunque no se dan más datos del donante ni se especifica su residencia en Indias, hemos podido identificar esta custodia guatemalteca con la enviada por dicho personaje gracias a que en los demás inventarios de la parroquia, realizados en 1741, 1746 y 1792, no figura ninguna otra pieza que se ajuste con la aquí estudiada, ya que no se realizan asientos de nuevas custodias, salvo una de filigrana de plata enviada desde Roma por un Canónigo de la Catedral de Pamplona nativo de Lazkao[12].

10 M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE, *Arte hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, 1992, pp. 139-148.

11 AHDSS, Lazkao, Libro de cuentas de fábrica, 1650-1726, Inventario de bienes de la iglesia de 1711, s/f.

12 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, «Aproximaciones al estudio de la orfebrería barroca en Guipúzcoa: Una custodia siciliana en Lazkao» en *Revisión del Arte Barroco. Ondare nº. 19, Cuadernos de artes plásticas y monumentales*. San Sebastián, 2000, pp. 601-609.



LÁMINA 6. *PEDRO DE CASTRO. Vinajeras (1706). Parroquia de San Martín de Tours (Amasa).*

PIEZA Nº 6

Vinajeras (lám. 6).
Guatemala. Pedro de Castro. 1706.
Plata sobredorada. Salvilla: Alt. 3 x An. 9 / 24,5 cms. Vinajeras: Alt. 14 x An. 6 / 5 x Prof. 6 / 10 cms.
Mecenas: Antonio de Zapiain y Sozarrain.
AMASA. Parroquia de San Martín de Tours.

Conjunto de vinajeras formado por una salvilla y dos jarras. Salvilla octogonal sobre un pie troncocónico de base plana recortada, con dos incisiones paralelas en el borde. Sobre el se asienta la bandeja, con dos cuerpos cónicos para asentar las vinajeras, de asiento circular rehundido y amplio borde octogonal. Jarras con pie bulboso polilobulado sobre pestaña plana, y astil abalaustrado que sustenta los recipientes periformes, con estilizado cuello cilíndrico, con moldura media, y boca mixtilínea con amplio pico de perfil trenzado, y en la parte posterior una concha, sobre la que descansa el asa, en forma de ese.

Presenta una rica decoración articulada por medio de hojas lanceoladas convexas con el perfil rehundido, lo que les confiere mayor resalte, que se distribuyen por la

orilla de la salvilla y por la base y cuerpo de las jarras. Estos elementos se completan en la salvilla mediante dos molduras que perfilan el borde, una exterior de arquillos calados y otra interior sogueada, y en las jarras mediante cenefas perladas, una venera y el asa con cabeza de delfín y elementos vegetales. La concepción general de la obra presenta un rico juego de curvas y contracurvas, con un perfil movido y sinuoso de gran belleza, que confiere a esta obra efectos cromáticos muy plásticos.

Aunque carece de marcas, gracias a la inscripción que se encuentra en el cáliz (Cat. nº. 1) con el que hace pareja, sabemos que fueron realizadas por el platero guatemalteco Pedro de Castro en 1706, lo que concuerda con el análisis estilístico de la obra, y que fueron donadas por el capitán don Antonio de Zapiain y Sozarrain, a la iglesia de San Martín de Tours de Amasa, de donde era originario.

Cálices limosneros regios conservados en la Diócesis de Segovia

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid

Aunque en los últimos años se han dado a conocer muchos cálices limosneros, son pocos los autores que se han ocupado de aspectos tales como su origen, función, evolución estilística, material, autoría, adorno, marcaje, medidas, inscripciones, número de los ofrecidos y precios[1]. Por nuestra parte, nos centraremos ahora en los diecinueve que se encuentran en la diócesis de Segovia, pertenecientes a distintos periodos.

Como es sabido, desde Carlos I hasta Alfonso XIII, con algunas interrupciones, ha existido entre los monarcas españoles la costumbre de ofrecer a Dios, el día de la Epifanía, tres cálices, como recuerdo del oro, incienso y mirra, que los tres Magos de Oriente regalaron al Niño Jesús. Al parecer, tanto Carlos I, como su hijo Felipe II, escenificaban la ofrenda; el primero, en la capilla del palacio; y el segundo, en la iglesia del monasterio de El Escorial, entregando en la Misa mayor tres cálices

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Cálices limosneros de los reyes españoles (siglo XIX)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XVI (1979), pp. 393-407. F.A. MARTIN, «Capilla de Palacio y Monasterios de la Encarnación (Madrid) y de El Escorial. Cálices limosneros». *Reales Sitios* nº. 62 (1979), pp. 12-16. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid.* Madrid, 2004, pp. 29-30.

de plata sobredorada, que contenían las mencionadas substancias[2]. No obstante, se desconoce durante cuánto tiempo más pudo celebrarse esta ceremonia. Después de la celebración de dicha fiesta, los vasos sagrados se regalaban a instituciones religiosas, generalmente, previa petición de las mismas; a veces por iniciativa real; y en ocasiones porque algún particular los solicitaba al monarca para regalarlos a un determinado templo. Por tanto, al tratarse de una ofrenda del día 6 de enero, dichos vasos sagrados debían estar hechos el año anterior al mencionado en la inscripción, aunque existen excepciones, pues en contadas ocasiones se hicieron algunos años antes, y a veces las marcas fueron impresas después de la fecha de la ofrenda, como se verá.

Entre los conservados en Segovia, no se puede apreciar la evolución estilística completa, ya que faltan ejemplares de algunas épocas. El más antiguo fue ofrecido por Felipe II en 1589; el siguiente, transformado en custodia de sol, por Carlos II en 1693; cuatro por Felipe V en 1710, 1734, 1738 y 1740; dos por Fernando VI en 1751 y 1755; seis por Carlos III en 1768, 1770, 1777, 1778, 1782 y 1782; dos por Carlos IV en 1789 y 1791; y tres por Isabel II en 1846, 1848 y 1856. Faltan, por tanto, de los reinados de Carlos I, Felipe III, Felipe IV, Fernando VII, Alfonso XII y Alfonso XIII.

No obstante, como se trata de un periodo tan amplio, la variedad tipológica es extensa, desde el manierismo tardío del de las agustinas de la Encarnación (1589) hasta el lenguaje romántico del de Ituero y Lama (1856), aunque se notan algunas ausencias, como el modelo cortesano del siglo XVII, ya que tan sólo existe un ejemplar tardío de este siglo, transformado en custodia de sol (1693), lo que impide apreciarlo bien. En cambio, el siglo XVIII está muy bien representado, desde la adaptación, a principios de la centuria, del modelo cortesano del siglo anterior, hasta los años finales del XVIII. Por el contrario, no se conservan de tipo neoclásico, como los que se hicieron en los últimos años del XVIII y en las primeras décadas del XIX. Los años centrales del siglo XIX están representados con tres ejemplares de estética romántica.

Salvo el de Ituero y Lama (1856), que es de plata en su color, y el de Carbonero el Mayor (1846), que tan sólo tiene sobredorada la copa, el resto de los diecinueve, que estudiamos ahora, están dorados, siendo éste el aspecto principal de su adorno, pues la mayoría, al estar realizados durante el siglo XVIII, como es conocido, carecen de decoración relevada, quizás para no incrementar su costo, lo que no impide que sean obras perfectamente estructuradas.

---

2 F.A. MARTIN, ob. cit., p. 12. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Cálices limosneros...» ob. cit., p. 393. Desde Carlos I hasta probablemente los últimos años del reinado de Carlos IV, los cálices que se ofrecían eran tres; pero es probable que, a partir de entonces, y con toda certeza desde Fernando VII, hasta poco antes de la instauración de la Segunda República en 1931, el número de cálices ofrecidos ascendía a nueve.

Las medidas oscilan bastante, desde los 24 cm. de altura el más bajo del santuario de la Fuencisla (1709), hasta los 28,5 cm. del de Cobos de Segovia (1788). El diámetro del pie va desde los 12,5 cm. del de Itucro y Lama (1856), hasta los 16,5 del de Sangarcía (1731); pero hay que tener en cuenta que los pies de los cálices del siglo XIX suelen ser muy pequeños. Por su parte, el diámetro de boca varía entre los 7,5 del de Carbonero (1846) y los 9,5 cm. del de las agustinas de la Encarnación (1588); también conviene recordar que el tamaño de las copas del siglo XVI es bastante más grande que en siglos posteriores.

Suelen estar marcados, pues era obligatorio, aunque a veces carecen de una o de todas las marcas. El cáliz convertido en custodia de la iglesia de San Miguel de Fuentidueña (1692), y el de Bercial (1755) no muestran marca alguna; mientras que los ejemplares de Sangarcía (1781), Vegafría (1781), y Cobos de Segovia (1788), omiten la personal del artífice; por el contrario, el del santuario de La Fuencisla (1709) carece de la de localidad y de marcador.

Por lo general llevan grabado el escudo real perteneciente a cada soberano, salvo los cálices del santuario de la Fuencisla (1709), La Granja de San Ildefonso (1847) e Ituero y Lama (1856), que lo omiten. También tienen, casi todos, la doble inscripción del monarca y del limosnero mayor, excepto el de la Fuencisla, que tan sólo muestra la del limosnero, mientras que el de Ituero y Lama únicamente porta la de la reina. No obstante, desde poco antes de mediados del siglo XIX se deja de grabar el escudo, y unos años después se empieza a omitir la inscripción del limosnero mayor. Las letras de las inscripciones, por lo común, son capitales, aunque las del cáliz del convento de la Encarnación de Segovia (1589) son minúsculas, quizás por su temprana fecha. Por su parte, los ejemplares de La Granja de San Ildefonso (1847) e Ituero y Lama (1856), muestran letra inglesa, por su avanzada data.

El grupo de vasos sagrados segovianos comienza con el cáliz del **convento de la Encarnación** de Segovia, que fue realizado por el platero real Juan Rodríguez de Babia, probablemente en 1588[3]. Está formado por copa acampanada, con rosa semiesférica, que presenta cuatro querubines, en alternancia con sendos festones colgantes de frutos y flores, de abultado relieve; astil cilíndrico, entre boceles; nudo de jarrón aovado, con friso en la zona alta y decoración grabada de tipo vegetal, en el resto; gollete cilíndrico y liso; y pie circular escalonado, compuesto por tres cuerpos de distinto diámetro, siendo el mayor de perfil convexo, donde presenta la inscripción del donante, la fecha de 1589, y el escudo coronado con el collar del toisón y las armas de Felipe II; para terminar en peana cilíndrica; la marca del pla-

3 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Juan Rodríguez de Babia, platero de Felipe II» en *Felipe II y las Artes*. Madrid, 1999, p. 671. IDEM, «Platería» en A. BARTOLOME ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España II*. Summa Artis. T. XLV. Madrid, 1999 (Espasa Calpe), p. 566. E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983. Vol. II, p. 37; fig. 17-18. Esta investigadora desconoce al autor del cáliz, atribuyendo la obra a Juan Rodríguez, platero de Medina del Campo.

tero y la inscripción del limosnero don García de Loaysa y Girón, se encuentran en el interior del pie[4].

La que ahora es una custodia de sol de la **iglesia de San Miguel de Fuentidueña**, otrora cáliz limosnero, fue ofrecido en 1693 por el rey Carlos II, pero no llegó a la villa de Fuentidueña hasta el 14 de julio de 1694, traído desde la Corte por don Francisco de Ozio y Salazar, corregidor de la misma[5]. Sigue el modelo cortesano característico del siglo XVII, aunque haya perdido la copa. Al no presentar marcas, ignoramos quién pudo hacerlo, pero es probable que lo labrara Simón Navarro en 1692, pues entonces ocupaba el cargo de platero real. La parte no original del cáliz está formada por el viril circular; la cruz latina del remate; un elemento periforme, y dos toros, que dan paso al astil. Éste, que pertenece al antiguo cáliz, está compuesto por un cuello troncocónico, entre molduras; nudo de jarrón, con grueso toro; gollete cilíndrico; y pie circular escalonado, con zona rehundida, cuerpo de perfil convexo y peana cilíndrica saliente. Toda la pieza está recorrida por esmaltes y diversos adornos picados de lustre, de gran belleza.

Simón Navarro se formó con el platero real Luis de Zabalza (h.1600-1677), a quien sucedió en dicho cargo, al fallecer éste. Cruz Valdovinos atribuye a Navarro otros tres cálices limosneros, los cuales presentan asimismo unas características semejantes a los de Zabalza, en los que se inspira[6].

Pablo Serrano fue el autor de dos cálices limosneros inéditos, que se encuentran en la diócesis de Segovia. Uno se halla en el **santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla** (lám. 1), ofrecido en 1710, por lo que debió realizarlo el año anterior. Obviamente corresponde al reinado de Felipe V, aunque no presenta ni escudo, ni inscripción real. Se trata del primer ejemplar conocido, donado por la dinastía borbónica, pues con la muerte de Carlos II se interrumpió la costumbre de ofrecer este tipo de vasos sagrados en la festividad de la Epifanía, hasta que fue recuperada

4 Sigue el modelo codificado por Manuel Correa, su predecesor en el cargo, como se puede observar en el ejemplar de 1571, del convento de San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares (J.M. CRUZ VALDOVINOS; *Valor y Lucimiento*... ob. cit., pp. 306-307). Las únicas diferencias apreciables con respecto al de Correa afectan a la decoración, y al pie. En el de Rodríguez de Babia el nudo está más adornado, y el pie es más proporcionado, tendiendo a una mayor geometrización estructural, propia del manierismo tardío, como preludio del modelo cortesano, que triunfará en el reinado de Felipe III, ya más estilizado y con menor adorno relevado. Don García de Loaysa y Girón (1534-1599), fue preceptor de Felipe II; arzobispo de Toledo desde el 16 de agosto de 1598, hasta que falleció el 22 de febrero de 1599; y limosnero mayor, al menos desde 1589 hasta su muerte.

5 E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa*...1983. Vol. II, p. 285; fig. 135. Esta autora, que no hace atribución alguna, dice que es de bronce dorado, cuando es realidad se trata de plata sobredorada y esmaltes. Era limosnero mayor y patriarca de las Indias don Pedro Portocarrero y Guzmán, quien actuó como tal al menos hasta 1699. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento*... ob. cit., p. 308.

6 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en *Las artes decorativas*... ob. cit., pp. 589 y 591. Uno, entregado en 1684, se conserva en el convento de las clarisas de Griñón; otro se halla en la iglesia parroquial de Santa Cruz de la localidad malagueña de Teba, ofrecido en 1696; y el tercero se encuentra en el Museo Municipal de Antequera, regalado en 1699.



LÁMINA 1. *Santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla. Segovia*

por Felipe V, quizás en torno a esta fecha[7]. Está compuesto por copa acampanada, aunque parece posterior; astil troncocónico entre molduras; nudo de jarrón, bajo delgado toro; esbelto gollete cilíndrico; y pie circular escalonado, con zona cilíndrica hundida, otra de perfil convexo y base cilíndrica; es decir, repite fielmente el modelo cortesano característico del siglo XVII, que se mantiene en vigor durante los primeros años del siguiente.

7 Es uno de los más pequeños, ya que mide 24 cm. de altura. Tan sólo muestra la marca personal del artífice, aunque repetida. El limosnero mayor, don Carlos de Borja Centelles, fue nombrado patriarca de la Indias Occidentales el 3 de octubre de 1708, y cardenal el 30 de septiembre de 1720, muriendo en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso el 8 de agosto de 1733, en donde fue enterrado.



LÁMINA 2. *Parroquia de San Bartolomé. Sangarcía.*

El otro, que también se da a conocer ahora, pertenece a la **iglesia parroquial de San Bartolomé de Sangarcía** (lám. 2). Lo hizo en 1731, aunque la inscripción del pie indique que fue ofrecido el año 1734. Está perfectamente marcado por el artífice Pablo Serrano y por el marcador de corte, Domingo Fernández de Castelao, quien puso su marca personal y la de localidad de Madrid, como Corte, sobre la cifra 31, que abarca desde 1731 hasta 1738. Como Pablo Serrano falleció en 1731[8], la pieza tuvo que hacerla obviamente en este año. La explicación para la diferencia de fechas,

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 126.

entre la ejecución del vaso sagrado y la ofrenda, debe encontrarse en el hecho de que como era una obra que se repetía durante varios años, sin cambios apreciables, es muy probable que tuviera en su taller numerosos ejemplares, ya labrados, para llevar al marcador, cuando la ocasión así lo requiriese, como en este caso[9]. Tiene copa acampanada, con baquetón a media altura; astil troncocónico; nudo periforme invertido; gollete cilíndrico, entre molduras; y pie circular escalonado, con zona hundida, otra de perfil convexo, y base cilíndrica.

Este modelo de cáliz limosnero es algo más evolucionado que el anterior de la Fuencisla, pues muestra unos perfiles más dinámicos y una mayor molduración. Fue introducido por Serrano a mediados de la década de 1720, ya que el ejemplar de la iglesia de San Salvador de Oviedo, ofrecido en 1725[10], todavía se mantiene fiel al tipo cortesano. En cambio, el que se encuentra en el convento de carmelitas del Corpus Christi de Alcalá de Henares, realizado en 1726 ó 1727, pero regalado en 1728[11], ya presenta los rasgos descritos antes, que perdurarán hasta los años finales de la década de 1730; pues en el de Membibre de la Hoz (1739), que veremos más adelante, se empieza a observar algunas transformaciones que afectan al pie escalonado, en concreto, al primer cuerpo del mismo, que antes era de perfil rehundido, y ahora se transforma en un elemento troncocónico. De esta manera, se puede afirmar que Serrano realizó dos tipos de cálices limosneros diferentes, uno todavía aferrado al modelo cortesano, heredado del siglo XVII, que estuvo haciendo al menos desde 1709 hasta 1724; y otro distinto, más movido, introducido por él hacia 1726, que estuvo labrando hasta su muerte, acaecida en 1731, siendo continuado por otros plateros.

Siguiendo el segundo tipo de vaso sagrado de Pablo Serrano, el artífice Antonio Fernández Cantero realizó, quizás en 1737, el ejemplar que se encuentra en la **iglesia de San Martín de Segovia**, que fue donado en 1738 por Felipe V[12].

Antonio Fernández Cantero se aprobó como maestro platero el 12 de septiembre de 1705; trabajó con frecuencia para el antiguo Alcázar madrileño en obras de plata y bronce; fue nombrado mayordomo de la corporación de plateros madrileños en 1721, y aprobador de la misma el 2 de julio de 1722, cargo que desempeñó hasta el 29 de junio de 1724. Falleció en 1738, habiendo hecho, entre otras muchas obras, varios cálices limosneros[13].

---

9 El limosnero mayor era don Álvaro de Mendoza Caamaño y Sotomayor, nacido en Madrid el 14 de noviembre de 1671, que fue nombrado patriarca de las Indias el 20 de enero de 1734 y cardenal el 10 de abril de 1747, falleciendo el 23 de enero de 1761, por lo que actuó como limosnero mayor durante muchos años.

10 Y. KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias*. Oviedo, 1994, pp. 126 y 179; fig. 17.

11 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento...* ob. cit., pp. 314-315.

12 E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 462; fig. 236. Seguía siendo limosnero mayor don Álvaro de Mendoza Caamaño y Sotomayor.

13 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Sobre Antonio Fernández Cantero, platero madrileño de la primera mitad del siglo XVIII». *Archivo Español de Arte* nº. 185 (1974), pp. 78-81. IDEM, «Platería» en *Historia de las artes...* ob. cit., p. 126.

El ejemplar de la **iglesia parroquial de Membibre de la Hoz**, que fue ejecutado por Francisco Gómez García, quizás en 1739, muestra, como dijimos antes, algún cambio en su estructura, con respecto a los anteriores de Pablo Serrano y Antonio Fernández Cantero[14]. En este cáliz, el primer cuerpo del pie circular escalonado, ya no es rehundido, sino ligeramente elevado y convertido en un elemento troncocónico; por su parte, la copa no tiene baquetón, aunque es probable que sea posterior, pues mayoritariamente se están poniendo hasta principios de la década de 1760; en cambio, mantiene la forma cilíndrica del gollete de la zona baja del vástago. El marcador de esta obra fue Juan López de Sopuerta, quien actuó como tal, representando a la Villa, desde comienzos de 1733 hasta que murió en diciembre de 1742.

Juan Bautista de San Faurí, platero de origen francés, es el autor del cáliz de la **iglesia parroquial de Etreros** (lám. 3), ofrecido en 1751. Además de su marca personal, presenta también la de Madrid, como Villa, y la de su marcador Francisco Beltrán de la Cueva, quién ocupó dicho cargo desde diciembre de 1742 hasta su fallecimiento el 3 de abril de 1754[15]. Es un ejemplar inédito, donde ya se aprecia con claridad los cambios estructurales que se están produciendo, como en el arranque del astil, que ahora tiene un doble cuerpo troncocónico, siendo invertido el superior; el gollete cilíndrico de la parte baja del vástago se ha convertido en una escocia; al tiempo que consolida la forma troncocónica del primer cuerpo del pie; amén de una mayor molduración en toda la obra; aunque sigue manteniendo el bocel a media altura de la copa. Este modelo pervivirá hasta los años finales del siglo XVIII con la única diferencia de la copa, que desde 1763 en adelante no tendrá baquetón.

Aunque no tiene marcas, se puede atribuir a este mismo platero el de la **iglesia parroquial de Bercial**, que porta el escudo regio, y las consabidas inscripciones, con el año de la ofrenda de 1755[16]. En el interior de su pie lleva grabada una parrilla, como símbolo del martirio de San Lorenzo, dando a entender que esta obra perteneció al monasterio de Santa María de Párraces[17].

---

14 E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa...* 1985, p. 463; fig. 237-238. Se equivoca en las medidas, pues las correctas son 26'5, 16,2 y 8,4 cm. No menciona las buriladas. Cabe recordar que seguía siendo limosnero mayor don Álvaro de Mendoza.

15 En el Museo de Santa Cruz de Toledo, se conserva otro semejante, procedente de la iglesia toledana de los Santos Justo y Pastor, que tiene las mismas marcas que el segoviano, aunque fue regalado un año después, es decir, en 1752. En ambos casos, la marca empleada por San Faurí (J/S·F), corresponde a la primera de sus cinco variantes, descritas por Cruz Valdovinos (J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Primera generación de plateros franceses en la corte borbónica». *Archivo Español de Arte* nº. 217 (1982), p. 97).

16 E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa...* 1985, p. 250. No indica las medidas, y tampoco menciona la parrilla grabada.

17 La abadía de Santa María de Párraces se encuentra en la provincia de Segovia, cerca de la localidad de Bercial; fue fundada hacia 1100 por canónigos de la catedral de Segovia, seguidores de la regla de San Agustín; en 1567 se incorporaron a la orden jerónima, dependiendo del monasterio de El Escorial; con las disposiciones desamortizadoras de julio de 1837, se convirtió en propiedad privada, pasando algunos de sus objetos litúrgicos a formar parte del ajuar de numerosas parroquias cercanas, que estaban vinculadas con la abadía. Por otra parte, conocemos otros dos ejemplares, que también fueron ofrecidos en 1755, uno se halla en el convento de carmelitas de Vélez-Málaga, y el otro en la población toledana de Escalona; ambos vasos deben estar realizados asimismo por San Faurí.



LÁMINA 3. *Parroquia de San Juan Bautista. Etreros.*

Juan Bautista de San Faurí, que nació en torno a 1710, se estableció en Madrid, en donde estuvo trabajando al menos desde 1738 hasta su muerte en 1785, fue uno de los artífices galos que mejor se integró en la vida madrileña, obteniendo diversos nombramientos, como el de platero real, en 1738; y el de ensayador de la Casa de la Moneda, en 1767; además de ocupar varios cargos dentro de la Congregación de San Eloy[18].

18 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Primera generación...» ob. cit., pp. 84-101. IDEM, «Platería» en *Historia de las artes...* ob. cit., p. 127. P. NIEVA SOTO, *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*. Madrid, 1992, pp. 1031-1033. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento...* ob. cit., p. 152.



LÁMINA 4. *Parroquia de San Juan Bautista. Etreros.*

Todos los cálices limosneros realizados por San Faurí siguen el mismo patrón, desde el de Etreros de 1750, hasta el ejemplar que se encuentra en la catedral de Jerez de la Frontera, ofrecido en 1762[19]. Este modelo está formado por copa acampanada, con baquetón a media altura; astil con doble cuerpo troncocónico, siendo invertido el superior; nudo periforme invertido; gollete de escocia; y pie circular, compuesto por cuerpo troncocónico, seguido de otro convexo, para terminar en

19 P. NIEVA SOTO, ob. cit., pp. 449-450; fig. 60.



LÁMINA 5. *Parroquia de San Bartolomé. Sangarcía.*

peana cilíndrica. Aunque no llevan más adorno que el escudo real grabado y las inscripciones, el dominio de las proporciones, el dorado, y las superficies curvas, consiguen bellos resultados estéticos.

Del platero real José de Alarcón se conservan numerosos cálices limosneros en la provincia de Segovia, realizados entre 1767 y 1781. El más antiguo es el que se halla en la **parroquial de Etreros** (lám. 4), que se da a conocer ahora por primera vez; el cual presenta marcaje completo y las pertinentes inscripciones, por lo que fue realizado en 1767, y ofrecido al año siguiente, siendo limosnero mayor don Buena-

ventura de Córdoba[20]. La **iglesia de Sangarcía** es poseedora de otro vaso sagrado, asimismo inédito (lám. 5), cuyas marcas e inscripciones indican que fue ejecutado por Alarcón en 1769, y regalado en 1770. Este mismo platero es el autor del ejemplar que se encuentra en la **iglesia de Villacastín**, labrado en 1776, según confirma su marcaje completo; y entregado en 1777[21]. Ofrecido en 1778, siendo limosnero mayor don Francisco Javier Delgado y Venegas, pero hecho el año anterior, se custodia otro ejemplar suyo en la **iglesia de Villacorta**, que está perfectamente marcado y porta las correspondientes inscripciones, así como el escudo real[22]. Perteneciente a la **parroquial de Sangarcía**, se conserva otro vaso sagrado inédito (lám. 6), realizado en Madrid en 1781, que fue regalado en 1782, tal y como reza su inscripción, siendo limosnero mayor don Cayetano de Adsor Paredes, patriarca de la Indias. La ofrenda de este cáliz debió hacerse después de la fiesta de la Epifanía, pues don Cayetano de Adsor fue designado patriarca de la Indias el 25 de febrero de 1782, falleciendo el 12 de julio de este mismo año, de tal manera que ocupó dicho cargo durante poco tiempo; es algo más esbelto que los anteriores, pues mide 28,3 cm. de altura, e incluso la copa es ligeramente más estrecha que las de los precedentes, lo que contribuye a su estilización; presenta las marcas de localidad de Madrid, como Villa y Corte, sobre 81, pero omite la del artífice; de cualquier modo, pensamos que debe ser obra de Alarcón, pues por entonces era el platero designado para hacer este tipo de piezas. También debe corresponder a este artífice y año el ejemplar de la **parroquia de Vegafría**, ya que ostenta el mismo marcaje e inscripción, donde indica que el limosnero mayor es don Cayetano de Adsor, y el año de 1782 para su ofrenda[23].

José de Alarcón, artífice de origen gallego, se aprobó como maestro en Madrid en 1740, fue nombrado platero real en 1765, y murió en 1788[24]. Siempre realizó el mismo

20 El limosnero mayor don Buenaventura de Córdoba Espinosa de la Cerda nació en Madrid el 23 de marzo de1724; fue elegido patriarca de las Indias el 6 de abril de 1761; nombrado primer canciller de la orden de San Carlos en 1771, fundada por Carlos III en este año; y murió el 6 de mayo de 1777. Se le menciona también como Ventura Córdoba de la Cerda, y Buenaventura Fernández de Córdoba Espinosa de la Cerda. Por otro lado, en la iglesia parroquial de Fuensalida (Toledo) se conserva otro vaso sagrado, también ofrecido en 1768, que asimismo debió hacerlo Alarcón en 1767, aunque no parece estar marcado (M.L. ROSINO PARDO, *El arte en Fuensalida*. Fuensalida, 1993, pp. 98-99; fig. 79).

21 E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa*... 1985, p. 250. La autora no ha visto las marcas, por lo que ignora quien hizo la obra; y no indica las medidas. Seguía siendo limosnero mayor don Buenaventura de Córdoba.

22 Ibidem, p. 250. Desconoce que el autor es José de Alarcón, porque no ha visto las marcas. Tampoco menciona las medidas y la burilada. El limosnero mayor don Francisco Javier Delgado y Venegas, nacido en 1714, fue obispo de Canarias y Sigüenza, arzobispo de Sevilla desde 1776, patriarca de la Indias desde el 30 de marzo de 1778, y cardenal desde el 1 de junio de 1778, muriendo en Madrid el 10 de diciembre de 1781.

23 Ibidem, p. 251. Omite las medidas; no ha visto las marcas, ni la burilada; y no hace atribución alguna de autoría.

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en *Historia de las*... ob. cit., p. 136. IDEM, *Valor y Lucimiento*... ob. cit., p. 180.



LÁMINA 6. *Parroquia de San Bartolomé. Sangarcía.*

tipo de cálices limosneros, sin que modificara el modelo que ya había establecido Juan Bautista de San Faurí a mediados del siglo XVIII; tan sólo se aprecia, en los ejemplares de Alarcón, la ausencia del bocel de la copa, y una paulatina estilización de la pieza. Cabe señalar, que no todos los que hizo llevan su marca.

Con marcas de la Villa y Corte de Madrid, correspondientes a 1788, pero sin la del artífice, hay en la **iglesia de Cobos de Segovia** un cáliz limosnero que muestra las armas de Carlos IV, la inscripción del monarca, y la del limosnero mayor don

Antonino Senmanat y Castellá, con la fecha de 1789[25]; por lo que debió hacer este vaso Pedro Elvira, ya que es probable que José de Alarcón hubiera muerto; y por otra parte, Elvira, que era sobrino de Alarcón, ayudaba con frecuencia a su tío en los trabajos de la Real Capilla, desde que se aprobó como maestro en 1785[26]. En otro orden de cosas, como Carlos III falleció el 14 de diciembre de 1788, este cáliz se convierte en uno de los primeros ejemplares ofrecidos por su hijo Carlos IV.

En la **iglesia parroquial de Trescasas** se halla un cáliz limosnero realizado en 1790 por Pedro Elvira, que muestra marcaje completo, y las oportunas inscripciones, con la fecha de 1791[27]. Las cuentas de fábrica de 1791 indican que se trajo desde El Escorial, quizás como consecuencia de la construcción del nuevo templo de este lugar, dedicado a la Inmaculada Concepción[28].

Al principio Elvira sigue el tipo tradicional de José de Alarcón, sin modificación alguna, pero, al menos desde 1794 en adelante, cambia a un modelo neoclásico, como se puede apreciar en el ejemplar de la iglesia de Santa Eulalia de Oviedo[29], compuesto por copa cilíndrica de labio abierto; astil troncocónico; nudo de jarrón con gran cuerpo cilíndrico arriba; estrecho cuello al final del vástago; y pie circular escalonado, de base cilíndrica.

Pedro Elvira, natural de Brunete, se formó con Julián del Campo Montemayor; aprobó como maestro en 1785; fue nombrado platero real el 16 de abril de 1787, jurando el cargo el 21 de dicho mes y año; y murió en 1804[30]. En los vasos sagrados que él realizó se observa una clara evolución estilística, del barroco tardío al neoclasicismo; y por otro lado, una evidente reducción en el tamaño de las piezas, que quizás responda a razones económicas, para abaratar su costo.

Desde el ejemplar de Trescasas (1790) de Pedro Elvira, hasta el de la parroquial de Carbonero el Mayor (1846), ejecutado en la Real Fábrica de Platería de Martínez, no hay cálices limosneros en la provincia de Segovia, pero durante este periodo, son numerosos los que se conservan en otros lugares de España, realizados por Leonardo

25 E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa*... 1985, pp. 468-469. No indica las medidas, confunde el nombre del rey, pues es Carlos IIII y no Carlos III; y no propone autor de la obra.

26 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento*... ob. cit., p. 198.

27 M. MORENO ALCALDE, «La iglesia de la Purísima Concepción del lugar de Trescasas, territorio de la prelatura nullius de San Ildefonso». *Reales Sitios* nº. 75 (1983), p. 79; fig. 10. No menciona las marcas y confunde el nombre del limosnero mayor, pues no es Antonio, sino Antonino Senmanat y Castellá, que fue designado patriarca de la Indias el 25 de junio de 1784, muriendo el 14 de abril de 1806. E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa*... 1985, p. 452; fig. 221-222. No indica las medidas. Otro ejemplar semejante, pero marcado en 1791 y ofrecido al año siguiente, fue subastado en Madrid (Fernando Durán, 9 de octubre de 2001; lote nº. 606).

28 F.J. MONTALVO MARTIN, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*. Madrid 1998. Vol. II., p. 516. Tesis doctoral inédita dirigida por don José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.

29 Y. KAWAMURA, ob. cit., pp. 128 y 180; fig. 22.

30 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Cálices limosneros...» ob. Cit., pp. 399-400. IDEM, *Valor y Lucimiento*... ob. cit., p. 198.

Ximénez, Antonino Macazaga, Manuel Blázquez y la Real Fábrica de Platería de Martínez. En esta época se suelen dejar en su color, dorando tan solo la copa por el interior y alguna vez por el exterior. Sin embargo, se sabe que entre 1834 y 1836 se labraron solamente tres, en contra de lo que se venía haciendo hasta entonces, que eran nueve; y que por razones políticas, según real orden del 31 de enero de 1837, se suspendió la ofrenda de estos vasos sagrados hasta 1844; reanudándose la costumbre de ofrecer nueve cálices a partir de 1845; sin embargo en algunas ocasiones el vaso está marcado en el mismo año de la ofrenda, lo que indica, que primero se ofrecía el día 6 de enero, y luego se llevaba a marcar[31]. En cualquier caso, el ejemplar de Santa Eulalia de Oviedo (1794) de Pedro Elvira, indica el camino a seguir durante varios años, hasta 1834, cuando menos[32].

Después, la variedad tipológica es amplia, pues los modelos van cambiando con mayor rapidez, e incluso nos podemos encontrar con obras singulares, como el de **Carbonero el Mayor**[33], que presenta marcaje completo; tiene dorada la copa; y porta el escudo de armas de Isabel II, y las inscripciones de la reina, y del limosnero mayor don Juan José Bonel y Orbe, con la fecha de 1846[34]. Se trata de una espléndida pieza, formada por copa cilíndrica de labio abierto; astil moldurado; nudo ovoide, recubierto con hojas estilizadas; y cuello troncocónico que descansa en grueso bocel; el pie es circular, y está compuesto por un cuerpo troncocónico, seguido de otro de perfil convexo, para finalizar en peana cilíndrica saliente, donde lleva las inscripciones. Las marcas corresponden a la Real Fábrica de Platería de Martínez y al año 1846, dando a entender que primero se ofreció y después se llevó a marcar; o bien, que pocos días antes de su ofrenda se acudió al taller de platería para escoger un cáliz de cierta calidad y ofrecerlo el día 6 de enero de 1846, como era lo acostumbrado.

La **iglesia de Nuestra Señora del Rosario de La Granja de San Ildefonso** (lám. 7) posee un cáliz limosnero realizado también en la Real Platería de Martínez en 1847, que fue ofrecido al año siguiente por Isabel II, siendo limosnero mayor don Antonio de Posada Rubín de Celis[35]. Es de plata sobredorada, aunque ha perdido bastante su dorado. Está compuesto por copa acampanada, cuya rosa va adornada con espigas y racimos sobrepuestos; astil troncocónico invertido y estriado, que

---

31 IDEM, «Calices limosneros...» ob. cit., pp. 393-407. IDEM, *Valor y Lucimiento...* ob. cit., pp. 322 y 324.

32 Y. KAWAMURA, ob. cit., pp. 128 y 180; fig. 22. J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Cálices limosneros...» ob. cit., pp. 401 y 406; fig. 6. Cabe citar el cáliz del convento de la Concepción Francisca de Arriba (Cuenca), de 1834.

33 E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa...* 1985, p. 469; fig. 243-244.

34 Don Juan José Bonel y Orbe, obispo de Córdoba, debió ser limosnero mayor desde 1842 (año en el que falleció el anterior, don Antonio Allúe Sesé) hasta fines de 1847, en que al ser nombrado arzobispo de Toledo, dejó su cargo de limosnero.

35 El limosnero mayor era don Antonio de Posada Rubín de Celis, quien ocupó tal cargo desde el 17 de diciembre de 1847 hasta que murió el 22 de noviembre de 1851.



LÁMINA 7. *Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. La Granja de San Ildefonso.*

termina en contario; nudo de jarrón, con hojas de acanto abajo, y grueso tambor acanalado, arriba; y cuerpo troncocónico entre molduras gallonadas, que da paso al pie. Este es circular, formado por un cuerpo troncocónico, con hojas de acanto; y peana cilíndrica, con cenefa rayada en su borde. Tal modelo se estuvo haciendo exactamente igual, salvo el dorado en algún caso como éste, en dicha Real Fábrica desde 1847 hasta 1854. Entre los conservados, se encuentra uno semejante en la Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de la iglesia de San Antonio de

los Alemanes de Madrid, del mismo año y fecha de la ofrenda, que el segoviano; aunque es de plata en su color[36].

El más moderno de los cálices limosneros conservados en Segovia, se encuentra en la **parroquia de Ituero y Lama**[37], el cual fue mandado realizar por real orden de Isabel II del 17 de marzo de 1856 a la Real Fábrica de Platería de Martínez. Se entregó en Palacio el 4 de julio; el 26 de dicho mes y año, la reina ordenó que se reservara uno de los nueve, que se habían hecho para la festividad de los Reyes Magos, con destino a Ituero y Lama, ya que habían sido robados los vasos sagrados y demás alhajas de su templo. El 13 de agosto de 1856, Venancio Garcimartín, alcalde presidente del Ayuntamiento de Ituero y Lama, y José Sainz de Valluerca, cura párroco de este lugar, recibieron en San Ildefonso, esta obra, de manos del inspector general de oficios y gastos de la Real Casa[38]. Está marcado en 1856, es decir, el mismo año de la ofrenda, porque, como dijimos antes, no se encargó hasta el 17 de marzo de 1856, estando acabado antes del 4 de julio de dicho año. Aunque la inscripción no indica el nombre del limosnero mayor, se sabe que por entonces lo era don Tomás Iglesias Bárcones, que había sido nombrado el 28 de noviembre de 1851[39]. Está compuesto por copa acampanada, cuya rosa presenta tres tarjetas que inscriben medallones ovalados con asuntos de la Pasión: Negación de San Pedro, Ecce Homo, y Cristo en la cruz con María a sus pies; rodeados por espigas y racimos de uvas. El astil comienza con un cuerpo muy moldurado, de dos toros entre tres escocias, el toro inferior es más grande y está adornado con una red de rombos. El nudo es cilíndrico, con tres placas sobrepuestas, como de cueros recortados, que presentan las figuras de busto de Cristo, la Virgen y san Pedro, dentro de medallas ovaladas. Termina el vástago con un grueso toro, decorado con hojas de acanto, dispuesto entre dos escocias lisas; y un cuello de perfil cóncavo, que da paso al pie. Este es circular, formado por un gran cuerpo de perfil convexo, seccionado por seis lengüetas acucharadas, que encierran decoración grabada de espigas y vides, en alternancia; para finalizar en peana cilíndrica con cenefa central de rosetas.

Resulta sorprendente que hasta nuestros días hayan llegado otros tres ejemplares semejantes, de este mismo año, dos de los cuales se encuentran en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Chinchón (Madrid), y el otro en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Valdemoro (Madrid), que salvo en algún peque-

---

36 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento*... ob. cit., pp. 326-327.

37 E. ARNAEZ, *Orfebrería religiosa*... 1985, pp. 406-407; fig. 198. No indica las medidas. Tampoco hace referencia alguna a su centro de origen.

38 ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (AGP). Reinado de Isabel II. Caja 225. Expediente nº. 4. Agradezco a la doctora doña Pilar Nieva Soto, que me haya proporcionado esta noticia.

39 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento*... ob. cit., p. 334. Don Tomás Iglesias Bárcones fue limosnero mayor hasta que murió el 5 de septiembre de 1874, aunque no figura su nombre en ninguno de los cálices conservados.

ño detalle son iguales[40]. Los conservados son por tanto, cuatro de los nueve, que se hicieron entre marzo y julio de 1856 en la Real Fábrica de Platería de Martínez para la ofrenda de la fiesta de la Epifanía de este año. Todos ellos miden 27 cm. de altura, 12,5 cm. de diámetro de pie, y 8 cm. de diámetro de la copa. Los tres que se encuentran en la provincia de Madrid, tienen dorada la copa, pero no la rosa; ésta muestra siempre la misma decoración, consistente en tres medallas ovales con instrumentos de la Pasión: corona de espinas con tres clavos; escalera atravesada por lanza, caña con esponja, látigo y flagelo; y cruz latina con sudario enroscado, delante de ciudad. Pero la copa del cáliz de Ituero y Lama no es así, ya que no aparece dorada y la ornamentación de la rosa muestra figuras, como se ha descrito. Las otras diferencias se hallan en el nudo, pues salvo un ejemplar de Chinchón, que muestra figuras de busto de las Virtudes Teologales; los otros tres son iguales, con los bustos de Cristo, la Virgen y san Pedro, inscritos en sendas medallas ovaladas. Además en la parroquial de San Millán y San Cayetano de Madrid se custodia un cáliz, que no es limosnero, aunque fue donado por la reina Isabel II a este templo en 1856, como indica su inscripción, pero que está marcado en 1855[41]; es más grande y rico, pues mide 28 cm. de altura, 13,8 cm. de diámetro del pie, y 8,3 cm. de diámetro de la copa; está dorado; y tiene mucha figuración (en la rosa, los bustos prolongados de María Magdalena, Negación de San Pedro y Ecce Homo; en el nudo, los bustos de las Virtudes Teologales; y en el pie, tres relieves con marcos mixtilíneos que representan la Huida a Egipto, el Lavatorio de los pies, y Caída camino del Calvario, que alternan con haces de espigas). Por tanto, al menos entre 1855 y 1856 había en la Platería de Martínez un mismo modelo, al que intercambiaban las medallas y algún otro detalle, que se empleó en diferentes dádivas, pero sobre todo, para los cálices limosneros.

CATÁLOGO DE OBRAS

1. CÁLIZ. 1588. Juan Rodríguez de Babia. Convento de agustinas de la Encarnación de Segovia.

Plata dorada, torneada, fundida, cincelada, relevada y grabada. 26, 16'4 y 9'5 cm. Marca en el interior del pie: IVAN / RODRIG3, dentro de contorno rectangular con casetón superior para el nombre. En la zona convexa del pie lleva, en letras minúsculas, la siguiente inscripción: *Philippus. II. Hispanie Rex in epiphanie Sacro Summo regi Christo D. D. D. Año 1589*; y en el interior del pie: *D. García de Loaysa Elemosinis Regis prefecto*. Escudo coronado de Felipe II, con el collar del toisón, en la superficie convexa del pie.

40 Ibidem, pp. 334-335.
41 Ibidem, pp. 332-333.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700.* Madrid, 1983. Vol. II, p. 37, fig. 17-18. José Manuel CRUZ VALDOVINOS, «Juan Rodríguez de Babia, platero de Felipe II» en *Felipe II y las Artes.* Madrid, 1999, p. 671. IDEM, «Platería» en A. BARTOLOME ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España II.* Summa Artis XLV. Madrid, 1999 (Espasa Calpe), p. 566.

2. CÁLIZ (con viril añadido). Madrid. 1692. ¿Simón Navarro? Iglesia parroquial de San Miguel de Fuentidueña.

Plata dorada, torneada, fundida, grabada y picada de lustre; y esmalte de color azul. En el pie lleva grabadas la inscripción real: CAROLUS II D. G. HISPANIAE REX VIRTUTE PROTECTIONE ANO DEI 1693; y la del limosnero mayor: EL YLUSTRISIMO S. D. PEDRO PORTOCARRERO Y GUZMAN PATRIARCA DE LAS YNDIAS. Escudo coronado de Carlos II, con el collar del toisón, en la superficie convexa del pie.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700.* Madrid, 1983. Vol. II, p. 285; fig. 135. José Manuel CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en A. BARTOLOME ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España II.* Summa Artis XLV. Madrid, 1999 (Espasa Calpe), p. 591. IDEM, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid.* Madrid, 2004, p. 308.

3. CÁLIZ. Madrid. 1709. Pablo Serrano. Santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla (lám. 1).

Plata torneada, fundida y grabada; dorado de época reciente. 24, 13'5 y 8 cm. Marca en la zona superior del pie, tapada por el astil. PABLO / SERAN. ; repetida dos veces, ambas incompletas, en la parte superior del gollete, tapada por el nudo. En el borde vertical de la peana cilíndrica del pie presenta la siguiente inscripción: LE DIO EL ILMO. SOR. DN. CARLOS DE BORJA, PATRIARCHA DE LAS YNDIAS, AÑO DE 1710. La copa es posterior. Inédito.

4. CÁLIZ. Madrid. 1731. Pablo Serrano. Iglesia parroquial de San Bartolomé de Sangarcía (lám. 2).

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 27'5, 16'5 y 8'3 cm. Marcas en la zona superior del pie, tapadas por el astil: castillo sobre 31; CAS / TELAO (fundidas la T y la E, y la L y la A); y PAB.. / SERA.., dentro de perfil rectangular, pero bastante frustra. Burilada corta y estrecha en el interior del pie. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: PHILIPVS V, D, G, HISPANIARVM REX VIRTVTE ET PROTECTIONE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: EL YLLVSTRISSIMO SR DN ALBARO DE MENDOZA PATRIARCA DE LAS YNDIAS CAPELLAN Y LIMOSNERO MAIOR DE SV MAGD. EL Aº DE 1734. Escudo coronado de Felipe V, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción. Inédito.

5. CÁLIZ. Madrid. 1737. Antonio Fernández Cantero. Iglesia parroquial de San Martín de Segovia.

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 26 cm. de altura y 15 cm. de diámetro del pie. Marcas en el interior del pie: escudo con osa y madroño repleto de frutos, bajo corona imperial; 33 / SOPU / ERTA; y .NTº. FR. / .NTER. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: PHILIPUS V D. G. HISPANIARUM REX VIRTUTE ET PROTECTIONE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: EL ILLUSMO DN ALBARO DE MENDOZA PATHRIARCHA DE LAS INDIAS CAPELLAN I LIMOSNERO MAR DE SU MAGD AÑO 1738. Escudo coronado de Felipe V, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 462, fig. 236.

6. CÁLIZ. Madrid. 1739. Francisco Gómez García. Iglesia parroquial de San Martín de Tours de Membibre de la Hoz.

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 26'5, 16,2 y 8,4 cm. Marcas en el interior del pie: escudo coronado con osa y madroño; 33 / SOP; y GOMEZ. Burilada mediana, ancha y en curva en la zona superior del pie, tapada por el astil; y otra pequeña y estrecha en la parte inferior de la copa. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: PHILIPVS, V, D, G, HISPANIARVM REX VIRTVTE ET PROTECTIONE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: EL YLLmo Sr Dn ALVARO DE MENDOZA PATRIARCA DE LAS YNDIAS CAPELLAN Y LIMOSNERO MAYOR DE SV MAG,D AÑO DE 1740. Escudo coronado de Felipe V, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 462; fig. 237-238.

7. CÁLIZ. Madrid. 1750. Juan de San Faurí. Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Etreros (lám. 3).

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 26'8, 16 y 8 cm. Marcas en el borde vertical de la peana cilíndrica del pie: escudo coronado con osa y madroño; 42 / BELN (la E y L fundidas); y J / S·F. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: FERDINANDVS, VI, D. G. HIPANIARVM (sic) REX, VIRTVTE ET PROTECTIONE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: EL EMINMO SR. DN. ALVARO DE MENDOZA CARDENAL DE LA SANTA YGLESIA ROMANA PATRIARCA DE LAS INDIAS CAPELLAN I LIMOSNERO MAIOR DE SV MAGD, AÑO DE 1751 (en las DE, la E está dentro de la D). Escudo coronado de Fernando VI, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción. Inédito.

8. CÁLIZ. Madrid. 1754. ¿Juan de San Faurí? Iglesia parroquial de San Juan y San Pablo de Bercial.

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 26'7, 16 y 8'2 cm. Burilada corta y en zigzag en el interior del pie. En este mismo lugar lleva grabada una parrilla. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: FERDINANDVS. VI. D. G. HISPANIARVM REX VIRTVTE ET PROTECTIONE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: EL EMIMO SR DN ALVARO DE MENDOZA CARL DE LA STA YGLESIA ROMANA PATRIARCA DE LAS INDIAS CAPELLAN I LIMOSNERO MAIOR DE SV MAGD. AÑO DE 1755 (en las tres primeras DE, la E está dentro de la D). Escudo coronado de Fernando VI, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 250.

9. CÁLIZ. Madrid. 1767. José de Alarcón. Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Etreros (lám. 4).

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 26'5, 15'3 y 8'5 cm. Marcas, algo frustras, en el interior del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño, ambas sobre 67; y ALAR / CON. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: CAROLUS III. D. G. HISPANIARUM REX: VIRTUTE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: SIENDO PATCA DE LAS INDs Y LIMRO MOR DE S. M. EL EMMO SR. DN. BENTURA DE CORDOVA, CARDENAL LA ZERDA Y SN. CARLOS AÑO DE 1768. Escudo coronado de Carlos III, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción. Inédito.

10. CÁLIZ. Madrid. 1769. José Alarcón. Iglesia parroquial de San Bartolomé de Sangarcía (lám. 5).

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 26'5, 15'5 y 8'3 cm. Marcas en el interior de pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño, ambas sobre 69; y ..AR / .ON. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: CAROLUS III D. G. HISPANIARUM REX ET VIRTUTE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: SIENDO PATRIARCA DE LAS YNDS. Y LIMOSNERO MAYOR DE SV MAGD. EL EMMO SR DN BA DE CORDOBA CL DE LA CERDA Y SN CARLOS AÑO DE 1770. Escudo coronado de Carlos III, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción. Inédito.

11. CÁLIZ. Madrid. 1776. José de Alarcón. Iglesia parroquial de San Sebastián de Villacastín.

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 27, 14'5 y 8'5 cm. Marcas en la parte superior del pie, tapadas por el astil: castillo y escudo coronado con osa y madroño, ambas sobre 76; y ALAR / CON. Burilada larga y ancha en el mismo lugar. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: CAROLUS III D. G.

HISPANIARUM REX ET VIRTUTE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: SIENDO PATRIARCA DE LAS YNDS. Y LIMOSNERO MAYOR DE SU MAGD. EL EMMO. SR. DN. BENTA. DE CORDOBA CL. DE LA CERDA Y SN. CARLOS AÑO 1777 (en las DE, la E está dentro de la D). Escudo coronado de Carlos III, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 250.

12. CÁLIZ. Madrid. 1777. José de Alarcón. Iglesia parroquial de Santa Catalina de Villacorta.

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 28, 15 y 8 cm. Marcas en el interior del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño, ambas sobre 77; y ALAR / CON. Burilada mediana, casi recta y en curva en la zona superior del pie, tapada por al astil. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: CAROLVS III D. G. HISPANIARVM REX ET VIRTVTE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: SIENDO LIMOSNERO MAYOR DE S. M. EL EXMO SOR DN FRANCO DELGADO ARZOBISPO DE SEVILLA AÑO DE 1778. Escudo coronado de Carlos III, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 250.

13. CÁLIZ. Madrid. 1781. ¿José de Alarcón? Iglesia parroquial de San Bartolomé de Sangarcía (lám. 6).

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 28'3, 14'7 y 7'8 cm. Marcas en el interior del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño, ambas sobre 81. Burilada larga, estrecha y casi recta en la zona superior del pie, tapada por el astil. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: CAROLVS III D. G. HISPANIARVM REX VIRTVTE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: SIENDO LIMOSNERO MAYOR DE S. M. EL EXMO. SR. DN. CAIETANO DE ADSOR. PATRIARCA DE LAS YNDIAS ELECTO Aº DE 1782 (en las DE, la E está dentro de la D). Escudo coronado de Carlos III, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción. Inédito.

14. CÁLIZ. Madrid. 1781. ¿José de Alarcón? Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Vegafría.

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 28, 14'6 y 8 cm. Marcas en el interior del pie: castillo sobre 81, y escudo coronado con osa y madroño (frustra). Burilada mediana, ancha y en curva en la zona superior del pie, tapada por el astil. En la superficie convexa del pie presenta la siguiente inscripción: CAROLVS III D. G. HISPANIARVM REX VIRTVTE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: SIENDO LIMOSNERO MAYOR DE S. M. EL EXMO SR DN CAIETANO DE

ADSOR PATRIARCA DE LAS YNDIAS Y ELECTO AÑO 1782 (en las DE, la E está dentro de la D). Escudo coronado de Carlos III, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 251.

15. CÁLIZ. Madrid. 1788. ¿Pedro Elvira? Iglesia parroquial de San Sebastián de Cobos de Segovia.

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 28'5, 15'2 y 7'7 cm. Marcas frustras en el borde vertical de la peana cilíndrica del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño, ambas sobre 88. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: CAROLUS IIII. D. G. HISPANIARUM REX VIRTUTE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: SIENDO LIMOSNERO MAYOR DE S. M. EL EXMO. SR. DN. ANTONINO SENMANAT PATRIARCA DE LAS YNDIAS AÑO DE 1789 (en las DE, la E está dentro de la D). Escudo coronado de Carlos IV, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, pp. 468-469.

16. CÁLIZ. Madrid. 1790. Pedro Elvira. Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Trescasas.

Plata dorada, torneada, fundida y grabada. 28, 15 y 7'7 cm. Marcas en el borde vertical de la peana cilíndrica del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño, ambas sobre 90; y corona / ELVIRA. En la superficie convexa del pie lleva la siguiente inscripción: CAROLUS IV D. G. HISPANIARUM REX VIRTUTE; y en el borde vertical de la peana cilíndrica: SIENDO LIMOSNERO MAYOR DE S. M. EL EMMO. SOR. DN. ANTONINO SENMANAT PATRIARCA DE LAS YNDIAS AÑO DE 1791 (en las DE, la E está dentro de la D). Escudo coronado de Carlos IV, con el collar del toisón, en el comienzo de la primera inscripción.

Bibliografía: Mercedes MORENO ALCALDE, «La iglesia de la Purísima Concepción del lugar de Trescasas, territorio de la prelatura nullius de San Ildefonso». *Reales Sitios* nº. 75 (1983), p. 79; fig. 10. Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 452; fig. 221-222.

17. CÁLIZ. Madrid. 1846. Real Fábrica de Platería de Martínez. Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Carbonero el Mayor.

Plata torneada, fundida, relevada, grabada, y en parte dorada (la copa). 26, 13 y 7'5 cm. Marcas en el borde recto de la peana cilíndrica del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño, ambas sobre 46; y z/M. En la parte superior de la peana cilíndrica del pie lleva la siguiente inscripción: + ELISABET II HISPANIARUM REGINA REGUM OBTULIT; y en el borde vertical de dicha peana: SIENDO

LIMOSNERO MAYOR EL EXMO. E YLLMO. SR. DN. JUAN JOSE BONEL Y ORBE, OBISPO DE CORDOVA AÑO DE 1846. Escudo de Isabel II, con el collar del toisón, en la parte superior del pie.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, p. 469; fig. 243 y 244.

18. CÁLIZ. Madrid. 1847. Real Fábrica de Platería de Martínez. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario de La Granja de San Ildefonso (lám. 7).

Plata dorada, torneada, fundida, relevada, grabada y troquelada. 25'5, 13'5 y 8 cm. Marcas en el borde vertical del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño, ambas sobre 47; y z/M. En la superficie del pie lleva la siguiente inscripción, en letra inglesa: *Elisabet II Hisp. Reg. Siendo Patriarca de las Yndias / El Excmo é Yllmo Sr. D. Antonio de Posada Rubin de Celis Regi Regum J. C. obtulit Ann MDCCCXLVIII.* En el interior del pie tiene grabado: Nº 8; y Rl Parroquia de Sta Maria del Rosario. Inédito.

19. CÁLIZ. Madrid. 1856. Real Fábrica de Platería de Martínez. Iglesia parroquial de Santiago apóstol de Ituero y Lama.

Plata moldeada, fundida, relevada, troquelada y grabada. 27, 12'5 y 8 cm. Marcas en el borde vertical del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño, ambas sobre 56; y z/M. En el interior del pie lleva la siguiente inscripción, en letra inglesa: *S. M. la Reina Dª Ysabel 2ª el día 6 de Enero de 1856.* Conserva la patena original, que es dorada, mide 12'5 cm. de diámetro, y presenta el mismo marcaje que el cáliz.

Bibliografía: Esmeralda ARNAEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, pp. 406-407; fig. 198. José Manuel CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, p. 334.

Platería cordobesa en la parroquia de Santa María la Mayor de Huéscar (Granada)

JAVIER NADAL INIESTA
Universidad de Murcia

La población de Huéscar, en el noroeste de la provincia de Granada, ha tenido siempre una especial idiosincrasia histórica[1]. Fue tomada definitivamente por las tropas castellanas en 1488, perteneciendo a la Corona hasta su cesión, primeramente como señorío al Condestable de Navarra, el Conde de Lerín, y ya a principios del siglo XVI, en 1513, la reina Juana «la Loca» la dona al duque de Alba, Don Fadrique de Toledo[2]. Pero la influencia castellana no quedó limitada solamente al ámbito político o social, ya que en el aspecto religioso Huéscar, desde 1544 hasta ya mediados el siglo XX, concretamente en 1953, ha pertenecido a la Archidiócesis de Toledo[3].

---

1 Este estudio se realiza dentro del Proyecto de Investigación «Ceremonias, Tesoros y Ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias» (Referencia HUM2005-05226), perteneciente al Plan Nacional del I+D+I 2004-2007 del Ministerio de Educación y Ciencia. Asimismo, para su realización ha sido fundamental las ayudas prestadas por Jesús Rivas Carmona y don Antonio Fajardo, párroco y arcipreste de Huéscar.

2 R. CARAYOL GOR, «Huéscar: moriscos y cristianos. 1488-1570. Señorío del Conde de Lerín y del Duque de Alba». *Úskar* nº. 3. Huéscar, 2000, pp. 19 y ss.

3 C. J. GARRIDO GARCÍA y J. CÓZAR CASTAÑAR, *La Bula de Erección de Beneficios y Oficios Parroquiales de la Diócesis de Guadix de 1505*. Guadix, 2005, p. 26.

Todos esos acontecimientos denotan que el siglo XVI fue una centuria importante para la ciudad, como también testimonia la propia parroquia de Santa María la Mayor, principal monumento de la misma, cuya envergadura sigue pregonando tal significación del Quinientos. Este impresionante edificio se comenzó tras la Reconquista del territorio, después de la fundación parroquial de 1494[4], en un estilo de gótico tardío, propio de la época de los Reyes Católicos, aunque en realidad se trata de una fábrica renacentista de inspiración siloesca que se fue conformando en diferentes etapas[5]. La magnificencia de este edificio hace que tenga la grandeza de una catedral; es más, se organiza como tal con un magnífico coro en el centro de la nave mayor. Su sillería es obra del retablista Jerónimo Caballero, natural de la propia Huéscar, quien también pudo ocuparse del propio retablo mayor[6]. Tanto retablo como sillería constituyeron las principales empresas barrocas del templo, en el primer tercio del siglo XVIII, complementando extraordinariamente su ornato y acrecentando su propio carácter catedralicio.

Dicho rango no sólo se manifiesta en su arquitectura sino que igualmente queda ratificado en el ajuar de artes decorativas y suntuarias. Así, se conservan excelentes piezas de plata, que ya se remontan al gótico tardío de comienzos del siglo XVI, como al Renacimiento, Barroco y Rococó, incluso existen más tardías, de los siglos XIX y XX[7].

Las obras de platería más antiguas de las conservadas coinciden con el tiempo de la construcción de la iglesia y, obviamente, se hicieron ante la necesidad de otorgarle el ajuar necesario para el culto. De todas formas, llama la atención un portapaz gótico, de comienzos del siglo XVI, que curiosamente lleva marcas de Valladolid y del platero Pedro de Ribadeo. Incorpora la Piedad y debajo un escudo con cinco llagas, vinculado a los franciscanos, lo que lógicamente indica que no perteneció originariamente a la parroquia[8].

Del verdadero ajuar antiguo del templo subsisten algunas cosas, como olieras de tradición gótica, incluso una con temprana decoración de grutesco. Pero, sobre todo, destaca de esa platería parroquial del Quinientos la famosa «Torrecilla», o custodia procesional del Corpus, que en su relevancia es ya de por sí exponente de la grandeza

---

4 G. PULIDO CASTILLO, *Al aire de la Sagra. Temas históricos y literarios oscenses*. Huéscar, 1995, p. 78.

5 El proyecto de la parroquial de Huéscar es uno de los ejemplos de la repercusión que tuvo el arquitecto Diego de Siloé en la provincia de Granada durante la construcción de la catedral (C. FÉLEZ LUBELZA y R. LÓPEZ GUZMÁN, «Arquitectura en Andalucía oriental». *Historia del Arte en Andalucía. El Arte del Renacimiento*. T. IV. Sevilla, 1994, p. 239).

6 Sobre la obra del coro de la iglesia de Santa María y del retablista Jerónimo Caballero ver P. SEGADO BRAVO, «La sillería del coro de la parroquial de Huéscar (Granada), obra del retablista Jerónimo Caballero». *Archivo Español de Arte* nº. 243. Madrid, 1988, pp. 257-270.

7 Sobre la platería de este templo de Huéscar cabe citar el libro de M. CAPEL MARGARITO, *Orfebrería religiosa de Granada*. T. II. Granada, 1986, pp. 151-158.

8 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, pp. 84-85.

con que se dotó la iglesia por entonces. Ciertamente, se trata de una gran creación del Renacimiento, gloria del obrador giennense, obra del platero Francisco Muñíz, quien asimismo labró para la propia parroquia de Huéscar otras piezas, como una cruz de 1556[9], además de una preciosa custodia ostensorio, todavía conservada, que muestra la misma marca de Muñíz de la custodia procesional. Todo ello, en suma, señala el importante papel que Jaén desempeñó en el aprovisionamiento de platería por entonces, lo que evidentemente se justifica por la relativa vecindad[10].

La reforma eclesiástica tras el Concilio de Trento y el afán de renovación de los templos provocada por éste hacen que el siglo XVII sea un período de numerosos encargos de obra artística, así como de arreglos arquitectónicos en un gran número de templos españoles. Este énfasis se va a ver reflejado extraordinariamente en los ajuares de platería, y la parroquial de Huéscar no va a ser una excepción. Así, a las reformas arquitectónicas llevadas a cabo en la iglesia, como es la ampliación de la nave hacia los pies, hay que sumar la importante adquisición de plata, que va ser de envergadura tanto en número como en calidad. De esta centuria se conservan piezas de diversa índole y procedencia, como es el caso de un extraordinario relicario de Lignum Crucis de Toledo, una rica cruz de altar granadina o un cáliz cordobés, lo cual revela que Jaén ha cedido su puesto relevante a otros obradores andaluces. Toledo, en virtud de su vinculación eclesiástica, también se hace presente.

El siglo XVIII incrementa el abastecimiento de platería, tanto por la renovación de piezas antiguas como por la incorporación de otras nuevas, marcando todo un período de apogeo. Incluso alguna pieza resulta de gran interés, como el tardío relicario de Santa Rosalía, en bronce dorado y plata en su color, posiblemente de origen italiano. Pero el siglo XVIII es fundamentalmente el siglo cordobés. En efecto, los talleres de Córdoba se van a convertir en los principales proveedores de la parroquia, manteniendo e incrementando una relación que ya venía del siglo XVII, pero que es ahora cuando adquiere todo su apogeo, como se aprecia en el buen número de piezas que aún se conservan. Ello, obviamente, obedece a la sorprendente difusión de la platería cordobesa en el Setecientos, entre otras razones por la calidad que ofrecía y también debido a los entramados comerciales establecidos por los propios plateros o los corredores[11]. Gracias a esta red mercantil los trabajos

---

9 Sobre este particular ver J. DOMÍNGUEZ CUBERO, «Platería renacentista del giennense Francisco Muñíz en Huéscar (Granada)». *Boletín de Estudios Giennenses* nº. 154. Jaén, 1994, pp. 57-70. También M.J. SANZ, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela.* Córdoba, 2000, pp. 85-90.

10 En efecto, hubo toda una expansión de la platería giennense por esa parte de la provincia de Granada. Incluso el propio Muñíz trabajó en otros lugares de la misma, caso de Guadix, para donde también hizo algunas custodias en los comedios del siglo XVI (L. C. GUTIÉRREZ ALONSO, «Noticias sobre platería en Guadix y Baza». *Archivo Español de Arte* nº. 255. Madrid, 1991, pp. 402-403.

11 Sobre el entramado de corredores y comerciantes de platería cordobesa ver M. PÉREZ GRANDE, «La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII». *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso del CEHA.* Zaragoza, 1984, pp. 273-289.

de Córdoba alcanzaron toda España[12] y, por supuesto, se repartieron por pueblos y ciudades de Andalucía[13].

Por tanto, esta difusión, que se generalizó por tierras granadinas[14], alcanzó lógicamente a Huéscar y su importante parroquia. Ésta se convirtió en un buen cliente, que incluso mantuvo las adquisiciones más allá del siglo XVIII, alcanzando aun hasta mediados del siglo XX. Esta predilección por parte de la parroquia de Huéscar por lo cordobés, además de las razones generales antes expuestas, quizá tenga algo que ver con el vínculo que entre ella y Córdoba se pudo establecer gracias al retablista Jerónimo Caballero, autor de la sillería y de otras cosas de la iglesia, quien estuvo en contacto con esa ciudad y su entorno, trabajando con los artistas de su escuela barroca, incluso dejando en ella obra[15]. Por tanto, no debe desestimarse este posible puente[16].

De los siglos XIX y XX también se conservan diferentes piezas de otros centros productores, como unas vinajeras de Jaén o un ostensorio de Madrid, revelando esto último como la capital adquiere un papel fundamental en el abastecimiento decimonónico de platería.

Este repaso de la platería en la parroquial de Huéscar, entre otras cosas, deja ver dos consideraciones fundamentales: la sorprendente aportación del Renacimiento, fundamentalmente protagonizada por el platero giennense Muñiz, y también la proliferación de obra cordobesa, que en realidad es la más numerosa de la colección, tanto que ésta parece más de una población de Córdoba que de Granada. Pero lo importante es que en este repertorio cordobés se puede sintetizar lo que significó

---

12 Al igual que son abundantes las piezas procedentes del taller cordobés por las distintas localidades españolas, los estudios que reflejan este fenómeno y dan a conocer dichas piezas también lo son, como es el caso de J. HERNÁNDEZ PEREDA, *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, pp. 117 y ss.; F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, «Tres obras no conocidas del platero cordobés Damián de Castro en Cáceres». *III Congreso del CEHA*. Sevilla, 1980, pp. 65-66; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid, 1982, pp. 327-348; R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Plata y plateros cordobeses en Málaga». *Boletín de Arte* nº. 3. Málaga, 1982, pp. 169-206; M. PÉREZ GRANDE, *La Platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*. Toledo, 1985, pp. 60-65; J. RIVAS CARMONA, «Platería cordobesa en Murcia». *Imafronte* nº. 14. Murcia, 1999, pp. 251-272. A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, «Cuatro piezas de plata cordobesa en la provincia de Cuenca». *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 249-258.

13 Un ejemplo de esta difusión por Andalucía puede ser Málaga (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Plata y plateros cordobeses en Málaga» ob. cit.).

14 Por ejemplo, de Santacruz se conservan numerosas piezas en la provincia de Granada, entre ellas el jarro y el cáliz de Guadix o las crismeras de Orce (L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, «Aportaciones al catálogo de los plateros don Damián de Castro y don Antonio José de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte». *Archivo Español de Arte* nº. 262. Madrid, 1993, pp. 151-167).

15 R. TAYLOR, *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978, p. 18. También M.A. RAYA RAYA, «Jerónimo Caballero entre Lorca y Andalucía». *Imafronte* nº. 12. 1996-1997. Murcia, 1997, pp. 79-96.

16 Agradecemos la amable sugerencia del Profesor Segado Bravo al respecto.

la aportación del obrador, tanto por la presencia de sus principales figuras, como Damián de Castro, Antonio de Santacruz y otros, como por la representación de lo más característico de la genuina producción, sobre todo esos típicos cálices dieciochescos, que figuran en su versión rica, de los espectaculares repujados rococó, y también de su modalidad sencilla y lisa, ambos con sus característicos nudos troncopiramidal o periforme, aunque asimismo se localizan otras diferentes piezas, entre copones, navetas o candeleros, siempre con el peculiar estilo del obrador. Según lo dicho, predomina la obra del Setecientos, que lógicamente es la más significativa, pero también se hacen presente un importante muestrario del siglo XIX, que permite constatar que el obrador siguió manteniendo cierta pujanza. Incluso la obra del siglo XX no deja de tener interés, demostrando que el centro tradicional mantenía algo de su prestigio anterior y que seguía siendo un referente para el encargo de platería.

PIEZAS CORDOBESAS

1. Cáliz (siglo XVII)

La platería cordobesa de Huéscar debe iniciarse con cáliz liso de plata en su color (26x15'5cm.), que sigue el típico y repetido modelo del siglo XVII, es decir, con unas formas muy puristas desde la base circular carente de ondulaciones hasta la rígida copa, así como un curioso nudo cilíndrico con toro superior, casi repitiendo el cilindro del gollete. En cuanto a la autoría de la obra, en la pestaña de la base se pueden observar tres marcas. Una de ellas es la correspondiente al platero, que resulta de difícil lectura, aunque se puede ver ...Da.../...zia, donde la «z» supera ampliamente la línea inferior. La segunda marca es el león característico de la ciudad de Córdoba, conforme al modelo utilizado a mediados del siglo XVII[17]. La última es la del fiel contraste y, aunque está parcialmente frustra, corresponde a Simón Pérez de Tapia (...IMO.../P...), lo que corrobora la datación de la pieza, situándola a mediados del siglo XVII[18]. Pero lo verdaderamente importante es que se trata de una pieza típica de Córdoba, cuyo modelo se mantuvo casi sin variantes hasta el siglo XVIII, como demuestra el cáliz que sobre 1730 labra Pedro Illescas y que se conserva en Santa María de Úbeda[19].

---

17 D. ORTIZ SUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 45.

18 Simón Pérez de Tapia fue nombrado Fiel Contraste en 1655 (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 45), lo que sitúa la pieza a partir de este año.

19 J.M. VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 62-63.

2. Cáliz (Mitad del siglo XVIII)

La obra dieciochesca cordobesa puede comenzar con un cáliz repujado y calado en plata dorada (25x14'7cm.), del segundo cuarto del siglo XVIII o mediados del mismo, con una rica decoración de hojarasca y frutas, que incluye además querubines en base, nudo y subcopa, todo ello propio del pleno barroco, exaltadamente ornamental, aunque también caracterizado por la acentuación de los perfiles de curva y contracurva, como bien manifiesta la elevada parte central de la base, que prácticamente enlaza con el nudo, típicamente periforme, mostrando asimismo esos juegos de curva, prolongado al bulboso cuello. Destaca con todos esas características y también por su buena técnica y cuidado trabajo, que resaltan su calidad. Particularmente, llama la atención la subcopa por una labra profunda, equivalente a la del trépano, que como éste produce interesantes efectos de sombra, dando más sentido plástico al relieve ornamental. La pieza carece del triple marcaje y solamente, en la base circular, se puede ver una marca (BARANC...), que indica como autor de la obra a un platero de apellido Barranco, que sin duda debe pertenecer a una estirpe cordobesa, de la que se conocen algunos miembros[20], entre ellos José Barranco[21].

3. Candeleros (176...)

Ya dentro de la producción de la segunda mitad del Setecientos, o sea del momento de mayor esplendor del obrador, hay una pareja de candeleros (23x13'4cm.), de base abombada y esbelto astil aristado, todo ello de traza ochavada (lám. 1), según un modelo cordobés utilizado por Damián de Castro[22] y, curiosamente, los candeleros se deben a su cuñado Bernabé García y Aguilar[23]. En la base hay tres marcas, la primera de ellas pertenece precisamente a dicho platero García (GARZIA), la segunda es la marca de la ciudad de Córdoba y la tercera del Fiel Contraste Bartolomé de Gálvez y Aranda (ARANDA con una flor de lis sobre el nombre)[24]. La conjunción de esas marcas de platero y fiel sitúan la pieza en la década de los 60.

---

20 D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 92.

21 M. PÉREZ GRANDE, «La platería...» ob. cit., p. 283.

22 La similitud con los candeleros realizados por Damián de Castro es patente, de hecho se conserva una obra de éste con un modelo muy similar en el Convento de Santa Ana de Córdoba, si bien es una pieza fechada en 1776, y la obra de su cuñado es de la década anterior (M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRADO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 38).

23 Bernabé García y Aguilar, hijo y discípulo del platero Bernabé García de los Reyes, aprobó el examen de platero en 1755 y desarrolla su labor hasta la década de los ochenta (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 111).

24 Bartolomé de Gálvez y Aranda desempeñó su labor de Fiel Contraste de la ciudad de Córdoba desde 1759 hasta 1767 (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 87).



LÁMINA 1. *BERNABÉ GARCÍA Y AGUILAR. Candeleros.*

4. Salsera (hacia 1768-72)

Pieza de tipo civil de plata en su color (7x19x14,5 cm.), aunque utilizada en la parroquia como recipiente para la sal en el rito del bautismo. Tiene disposición ovalada y tanto el cuerpo como el pie acusan acanaladuras ondulantes, que otorgan particular sentido dinámico a la pieza, siendo lo más característico de la misma y su verdadero ornato, pues toda ella se presenta lisa y sin otra decoración; las asas laterales también se ajustan a esos ritmos curvilíneos. Todo ello es propio de la platería rococó de Córdoba, como confirma la marca de ciudad que figura estampada. Muy acertadamente se ha atribuido a Damián de Castro y a una fecha entre 1768

y 1772[25]. Ciertamente, piezas de este tipo ondulado aparecen con frecuencia en la producción de dicho maestro[26].

5. Cáliz (1772-1777)

El repertorio dieciochesco de cálices y copones lisos de la parroquial de Huéscar es bastante interesante, ya que al cáliz del XVII hay que sumar tres más de la siguiente centuria, como también dos copones. Las piezas de esta tipología tan sencilla serán unas de las más comercializadas del taller cordobés y su evolución estilística es menos acusada durante dos siglos; de hecho, estas piezas vienen a continuar la tradición de los cálices y copones puristas y su evolución en las formas no es apresurada ni radical. Un primer ejemplo en Huéscar es un cáliz de plata en su color (23x13'5cm.) con una base de pronunciada elevación central, rasgo que delata su cronología dieciochesca, lo mismo que el nudo periforme, el cual con otras molduras y elementos del astil produce un característico juego de curvas con estrangulamientos y ensanchamientos, que vienen a enriquecer la silueta, único recurso válido en estas piezas lisas como medio de acentuar su barroquismo. Se puede situar entre 1772-1777, según las dos marcas situadas en la base. La primera es el león propio de Córdoba y la segunda pertenece al Fiel Contraste Juan de Luque y Leiva (7.../LEI...)[27].

6. Cruz de altar (hacia 1780)

Se trata de una cruz de celebración (lám. 2) con la típica base rococó repujada, incluyendo cartelas con instrumentos de la Pasión, y pie ondulado. Es un modelo propio del rococó cordobés, sobre todo del propio artífice de la misma, Damián de Castro[28], pero ya más atemperado, anticipando nuevas tendencias en la platería cordobesa. Se podría fechar sobre 1780, datación que se confirma con las tres marcas de la base. La primera de ella pertenece a Damián de Castro (CAS/...), la segunda el

25 L. C. GUTIÉRREZ ALONSO, «Aportaciones...» ob. cit., p. 156.

26 La figura del platero Damián de Castro y su obra cordobesa es de sobra conocida (J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería». Madrid, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, 1987, pp. 145-147 ó D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., pp. 98-105), así como también son varios los estudios que dan a conocer sus piezas fuera de Córdoba como puede ser F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit.; J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras...» ob. cit., pp. 327-348; J. RIVAS CARMONA, ob. cit., pp. 251-272.

27 Juan de Luque y Leiva fue el predecesor de Mateo Martínez en el cargo de Fiel Contraste ocupándolo desde 1772 a 1779. En la marca de esta pieza se puede ver parte del nombre de Leiva en mayúsculas y sobre él un 7 y otra cifra parcial no legible. El modelo de la marca lo sitúa entre esos años ya mencionados de 1772 a 1777 (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., pp. 116-118).

28 La pieza responde a un modelo utilizado por el platero cordobés como demuestran otros ejemplos de cruces muy semejantes conservadas en lugares, como es el caso de la iglesia parroquial de Santa María de Orce (Granada) (L. C. GUTIÉRREZ ALONSO, «Aportaciones...» ob. cit., pp. 157-159).



LÁMINA 2. *DAMIÁN DE CASTRO. Cruz de altar.*

león de Córdoba, y la tercera perteneciente al Contraste es nuevamente del platero cordobés autor de la obra (...ASTRO con flor de lis sobre el nombre)[29].

7. Copón (hacia 1780-85)

Dentro de las piezas lisas destaca un copón grande, de plata en su color (30x16'5cm.), con una base pronunciadamente abombada y elevada, astil protagonizado fundamentalmente por su nudo de jarrón y copa rígida con tapa coronada por una cruz romboidal. Pese a su tradicionalismo, su carácter dieciochesco se manifiesta tanto en la fusión de partes —la elevación central de la base con el arranque del astil— como en el uso de perfiles curvos, sobre todo en los elementos del astil. Esta pieza tiene un triple marcaje, la propia marca de Antonio de Santacruz y Zaldúa (.S./...UZ)[30], la de Córdoba y el Contraste Mateo Martínez (MARTZ). Estas marcas sitúan la pieza entre 1780 y 1785[31].

8. Copón (hacia 1780-85)

Semejante al anterior, aunque con ligerísimas variantes, es otro copón de plata en su color, que nuevamente tiene por autor a Antonio de Santacruz y Zaldúa, según acredita marcaje. Este lleva la marca de dicho platero .S./CRU..., el león cordobés

29 La marca de Castro coronada por una flor de lis pertenece al autor cordobés como marcador, si bien Damián de Castro no fue nombrado Fiel Contraste de la ciudad, sólo fue suplente de Taramas durantes un corto espacio de tiempo de apenas unos meses durante 1758. Este doble marcaje por parte de Castro comienza a surgir hacia 1776, ya que anteriormente acudía a los marcadores oficiales de la ciudad como así lo atestiguan las obras de Castro marcadas por Taramas, Aranda o Leiva, hasta su muerte en 1793 posiblemente como un privilegio otorgado a este gran artista. Sobre el punzón de Castro como marcador ver D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., pp. 101-103 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras...» ob. cit., pp. 331-332.

30 Al igual que sucede con Castro, Antonio Santacruz y Zaldúa es una de las figuras principales de la platería barroca cordobesa. Comenzó su labor como platero tras aprobar el examen en 1753 y su obra va a traspasar las fronteras de la provincia de córdoba y sus cálices inundarán las parroquias españolas del siglo XVIII (Sobre la figura de Santacruz ver J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería...* ob. cit., p. 149-150 y D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., pp. 135-ss y P. NIEVA SOTO, «Homenaje al platero cordobés Antonio de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* nº. LIV. Madrid, 1993, pp. 92-93). La marca de la pieza corresponde a la utilizada por el platero entre 1777 y 1785.

31 La marca utilizada por Santacruz es la propia del período de 1777 a 1785 y la utilizada por Mateo Martínez Moreno que fue uno de los más longevos contrastes cordobeses, así ocupó el cargo desde su nombramiento en 1780 hasta su muerte en 1804. Martínez fue variando su marca a lo largo de los años, ya sea alargando el apellido o cambiando el año. La marca de esta pieza corresponde al periodo que va desde 1780 al 1785 (Sobre la peculiaridad de esta marca abreviada y propia de 1786-7 ver J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., p. 158 y D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., pp. 120-ss.).



LÁMINA 3. *ANTONIO DE SANTACRUZ Y ZALDÚA. Cálices.*

y el contraste, en este caso, Damián de Castro (CASTRO con flor de lis)[32]. Su fecha resulta semejante a la del anterior copón.

9. Cálices (1781-1785)

Contrastan con las anteriores piezas lisas dos ricos cálices (lám. 3) casi gemelos de plata en su color (25x15'8 cm.), repujados y cincelados, siguiendo modelos muy característicos del Rococó cordobés y del platero Santacruz[33], con nudo de pirámide invertida con espejos y querubines, alternado en la base vides y símbolos de

32 La marca de Castro sitúa la pieza entre 1772 a 1793, pero la marca del platero Santacruz restringe el periodo a los años de 1777 a 1785 para la realización (Ver nota 29).

33 P. NIEVA SOTO, «Homenaje...» ob. cit., pp. 92-93.

Cristo, como el cordero sobre la cruz, el león o el ave fénix. La diferencia entre las dos piezas se encuentra en la copa, donde la decoración de vides entre las cartelas de uno se sustituye por espigas de trigo en el otro. Ambas piezas tienen el triple marcaje en la parte superior del pie y aparece la marca del platero Antonio Santacruz y Zaldúa (.S./CRUZ), el león cordobés y el Fiel Contraste Mateo Martínez Moreno (81/...ARTZ)[34]. Teniendo en cuenta el marcaje utilizado por el platero y, sobre todo, del contraste, la pieza se sitúa en 1781.

10. Cáliz (1782)

Sigue otro cáliz, en este caso liso, de plata en su color (21'5x13'3cm.), que muestra triple marcaje en el reverso de la base con la específica de la ciudad de Córdoba, el platero Antonio Ruiz (.A./RUIZ)[35], seguramente Antonio Ruiz de León, y el Fiel Mateo Martínez (82/MARTZ). Reproduce literalmente el esquema del cáliz marcado por el fiel Leiva (nº 5), incluso presenta el mismo tipo de nudo periforme con abultado toro superior; sólo varía en cuanto que la elevación central de la base resulta menos pronunciada. Pese a ello, son tales las similitudes que bien podría darse como de Ruiz ese otro cáliz anterior, que carece de marca personal de platero.

11. Cáliz (1786)

Otro cáliz liso de plata en su color (23x13'6cm.), que en este caso lleva gollete cilíndrico y nudo periforme con toro superior resaltado por una moldura central. A diferencia de otros cálices lisos anteriores, ofrece un esquema más rígido y definido. Está fechada en 1796. También conserva el triple marcado en el reverso de la base y junto a la marca de la ciudad de Córdoba y la del Contraste Martínez (96/MARTINEZ) aparece la del autor, el platero Manuel Núñez (NUÑEZ)[36].

12. Cáliz (1791)

La siguiente pieza, a pesar de la escasa diferencia cronológica con los cálices anteriores de Santacruz, fechados en 1781, demuestra un claro avance de estilo. Es

34 Sobre las marcas utilizadas por Martínez ver J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., p. 158 y D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., pp. 120-ss.

35 La figura del platero Antonio Ruiz resulta problemática debido a la existencia de varios platero con este nombre durante la segunda mitad del siglo XVIII en Córdoba, incluso existen dos variantes de la marca de Antonio Ruiz. Una de ellas es la que se publica, o sea .A./RUIZ, y la otra carece de puntos y lleva «V» siendo A/RVIZ. Aquélla fue la primera utilizada y estuvo vigente hasta más o menos la época del cáliz que se estudia. Sobre estas cuestiones ver J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., p. 146 y D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., pp. 131-132.

36 Manuel Núñez fue admitido en el gremio de plateros cordobeses en 1763 (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 125).



LÁMINA 4. *MANUEL AZCONA Y MARTÍNEZ. Cáliz. (izq.) y ANÓNIMO Cáliz. (der.).*

un cáliz (lám. 4, izq.) de plata sobredorada (24'5x14'7cm.) de transición del Rococó al Neoclasicismo, heredero del típico modelo cordobés del siglo XVIII de base muy ondulada y copa muy acampanada y bulbosa. Está repujado y grabado con medallones en la base que incorporan espigas, vides y un cordero, mientras que en la subcopa aparecen los símbolos de la Pasión. En el reverso de la pestaña figuran tres marcas, la primera de ellas perteneciente al platero Manuel Azcona y Martínez (AS/CONA)[37], la segunda el león de Córdoba y la tercera del Fiel Contraste Mateo

37 Manuel Azcona y Martínez aprobó el examen de platero en Córdoba en 1789 (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 92).

Martínez Moreno (MARTINEZ/91). La cronología del autor de la pieza y, sobre todo, la marca del contraste fechan la pieza concretamente en 1791.

13. Naveta (Finales siglo XVIII)

Las piezas que se pueden adscribir al siglo XVIII concluyen con una naveta de plata en su color con repujado y cincelado, que todavía mantiene una estructura a lo Rococó e incluso decoración propia de este estilo, pero ya domina el ornato neoclásico. La pieza se puede fechar a finales de la década de los noventa. Tiene el triple marcaje, si bien dos a un lado, la marca del león cordobés y el Fiel Contraste Mateo Martínez (...TINEZ), y al otro costado una tercera marca, la del artífice de la pieza, que corresponde posiblemente a Juan de Aguilar (AGUI...)[38]. Este modelo de naveta es propio del taller cordobés y recoge la tipología impuesta por Damián de Castro en el último tercio de siglo. Su difusión fuera de Córdoba es abundante como sucede con otras piezas de platería. Así se conserva un modelo muy similar a este, aunque en éste caso marcado por Antonio Ruiz, en el ajuar de plata de la Catedral de Almería[39].

14. Cáliz (1800)

Este cáliz de plata sobredorada (lám. 4 der.) es una pieza singular, aunque carente de marcas. Se puede adscribir a la escuela cordobesa e incluso recuerda sus modelos evolucionados del último período del Setecientos, como los del platero Santacruz, con ese nudo periforme estilizado, que incorpora tres cabezas de querubines en la parte superior. Está repujado y cincelado, siguiendo un estilo propio de la transición al Neoclasicismo, aunque conserva algunas características rococó, como la base ondulada o la copa bulbosa y muy acampanada. Pero la herencia del típico modelo cordobés del siglo XVIII se somete a unos rígidos esquemas y ordenamientos que señalan claramente su evolución neoclásica en una curiosa solución ecléctica que revela como los maestros cordobeses fueron adaptando sus creaciones más peculiares a los nuevos tiempos. Incorpora escenas y símbolos de la Pasión en la base, el nudo y la subcopa.

38 Sobre la obra de Juan de Aguilar hay constancia a finales del siglo XVIII. La marca encontrada en la naveta es muy similar a la hallada en una cruz de altar de propiedad privada en Córdova y un cáliz de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Castro del Río (Córdova) (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 85).

39 Sobre el ajuar de plata de la Catedral de Almería llevada a cabo por M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, «Platería cordobesa en la catedral de Almería». *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006.

15. Portaviático (1805-1808)

La platería adquirida por la parroquia en el siglo XIX va a seguir con la tradición de los años precedentes. Así, lo demuestra un portaviático de plata en su color, ya de estilo neoclásico, aunque de una clara dependencia de modelos dieciochescos, otorgándole un gran valor al repujado y cincelado. El motivo central, tanto en el anverso como en el reverso, es un águila bicéfala coronada, si bien en aquél acoge en su centro un ostensorio mientras que por detrás lleva un Agnus Dei. La pieza fue realizada entre 1805 y 1808 como confirma el triple marcaje, que se conserva en el reverso, donde están las marcas del león, el platero Francisco de la Vega y León (F/VEGA)[40] y el Fiel Contraste, frustra en parte, Diego de la Vega y Torres (...EGA)[41].

16. Jarro y Palangana (Hacia 1800-1816)

El conjunto de jarro y palangana obedece a la reunión de piezas distintas, ya que a pesar de ser donadas por la misma feligresa en un momento determinado, no son obras realizadas por el mismo platero ni en el mismo año.

El jarro liso de plata en su color (26x19x10 cm.) sigue los modelos panzudos del siglo XVIII, incluso el asa en «s» también evocan estos modelos dieciochescos. Está rematado con tapa en forma de flor, si bien las hojas grabadas tienden al neoclasicismo. El triple marcaje aparece en el reverso de la base, donde se puede apreciar la marca de la ciudad de Córdoba, la del Fiel Contraste Mateo Martínez (MA...) y la del autor de la obra, el platero Luque (LVQVE)[42]. La fecha aproximada de realización del jarro puede situarse entre los años finales del siglo XVIII y 1804, año en el que fallece el marcador, como fecha límite.

Por otro lado, la palangana o bacía, también lisa y de plata en su color, es ovalada (6x36x25 cm.) con formas sencillas que se acercan al Neoclasicismo. El triple marcaje que se encuentra en uno de sus bordes demuestra la posteridad de esta pieza respecto al jarro y asimismo la autoría diferente de las piezas. Las marcas identifican la pieza como cordobesa por el león característico, está contrastada por Diego de la Vega y Torres (VEGA/...6)[43] y es obra de Francisco de Paula Martos

40 Francisco de la Vega y León es hijo del también platero Fernando Vega Navas y cuñado del marcador Mateo Martínez (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 173).

41 Diego de la Vega y Torres sustituyó a Mateo Martínez como Fiel Contraste a partir de 1804 (J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., p. 160 y D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 169).

42 Son varios los plateros del siglo XVIII que responden al apellido Luque, aunque por las fechas tan tardías de la obra, nunca antes de la década de los noventa, puede tratarse de Francisco de Luque, del que hay noticias desde 1759, o Juan de Luque y Ramírez, del que se sabe a partir de 1783 (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 120).

43 Este marcador es el mismo Vega del portaviático anterior (ver nota 41).

(F/MARTOS)[44]. Estas marcas sitúan la obra de la bacía en 1816, tanto por la marca de Fiel Contraste cuya segunda cifra es un 6, como por la obra documentada del platero Martos en torno a esa década.

A pesar de la disparidad de autores y de fechas de realización, una década aproximadamente, el jarro y la palangana, como se ha dicho con anterioridad, fueron entregados a la parroquia como un conjunto, ya que tanto el uno como la otra portan una inscripción que hace alusión a la donación de las mismas por doña María Manuela Vázquez a la parroquia[45].

17. Cáliz (1872)

Avanzada la centuria decimonónica se fecha un cáliz de plata en su color (26x13'5cm.), repujado y troquelado, siguiendo un modelo que no desdice en exceso de los dieciochescos, si bien sus formas son más propias del arte del siglo XIX, como bien delata su propia estructura y decoración, según las típicas soluciones historicistas y eclécticas. Conserva el triple marcaje en la parte inferior de la base y en él se puede observar la marca de Córdoba, la del fiel contraste Rafael Martos (72/MARTOS)[46] y la del platero autor de la pieza M. Álvarez (M/ALVAR...)[47]. Gracias a las marcas conservadas se puede datar la pieza de 1872. Esta pieza, al igual que el conjunto de bacía y jarro anterior, es una donación, en esta caso del párroco don Manuel Vázquez Ruiz, como así lo refleja la inscripción en el reverso del pie[48].

18. Ostensorio (1949)

Todavía en el siglo XX, la parroquial Huéscar acudió al taller cordobés para aumentar su ajuar de platería. Así, a mediados de dicho siglo, llegan las dos últimas piezas cordobesas. Primeramente, una custodia ostensorio de metal plateado y dorado con pedrería (60x29x21cm.). En el reverso de la base puede leerse el autor, la fecha y la procedencia de la obra, que pertenece al taller cordobés Baquerizo[49].

---

44 Del platero cordobés Francisco de Paula Martos hay documentada obra a partir de 1814 y ocupó la contrastía anteriormente a su hijo Rafael de Martos que lo hizo desde 1849 (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., pp. 157-158).

45 La inscripción concretamente dice así: «*Legado de la Sra. Dª Maria Manuela Vazquez a Santa Maria de Huescar unicamente para el culto de dicha parroquia*».

46 Rafael Martos, hijo del platero ya mencionado Francisco de Paula Martos, fue contraste desde 1849 a 1883 (J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ ob. cit., p. 158 y D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 158).

47 Sobre este platero no se conocen excesivos datos, si acaso una escribanía y una consomera con una marca similar pertenecientes a colecciones privadas cordobesas (D. ORTIZ SUÁREZ, ob. cit., p. 142).

48 La inscripción dice concretamente: «*Legada a esta iglesia por el párroco de la misma Dr. D. Manuel Vázquez Ruiz, Ano de 1895*»).

49 La inscripción dice: «L. Baquerizo. 1949/Córdoba».

19. Copón (Mediados XX)

La segunda pieza del siglo XX es un copón grande de metal plateado y relevado, que luce abundante simbología eucarística, como fuentes, ciervos, pavos reales... Carece de marcas o distintivos de su procedencia, si bien se dice que fue traído de Córdoba por el tiempo de la custodia anterior.

Platería cordobesa en la Catedral de Almería

Mª DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ
Mª DEL ROSARIO TORRES FERNÁNDEZ
Universidad de Almería

Pese a los destrozos, perdidas y expolios sufridos por el tesoro de la catedral de Almería en el transcurso de sus más de cinco siglos de historia, causas por las que se ha reducido tanto el patrimonio de plata labrada de esta iglesia mayor, aún se conserva un significativo conjunto de piezas de orfebrería en cuya relación se incluyen varias de excelente calidad artística procedentes de talleres cordobeses. Adquiridas fundamentalmente durante las prelaturas de los obispos don Claudio Sanz y Torres (1761-1779) y don fray Anselmo Rodríguez (1780-1798), la mayor parte de ellas nunca ha sido publicada, por lo que el propósito de este trabajo —el cual se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la monarquía española y sus repercusiones en otras grandes iglesias*[1]—, es el de dar a conocer dicho conjunto de obras, así como las autorías de las mismas, relacionadas con algunos de los artífices plateros más destacados y prolíficos de la ciudad de Córdoba en la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX, contribuyendo, al mismo tiempo, a un mejor conocimiento de la producción de este importante centro platero andaluz[2].

---

1 Ref. HUM 2005 05226/ARTE

2 Estudios previos, que constituyen la imprescindible base documental para este trabajo, son: M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 595-619. M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX).



LÁMINA 1. *DAMIÁN DE CASTRO. Arca de Jueves Santo (1777/1778).*

De las alhajas de plata que actualmente componen el ajuar litúrgico de la catedral de Almería, la pieza más excepcional, sin duda, es el arca del Monumento de Jueves Santo (lám. 1), una de las principales construidas en España en el siglo XVIII, durante

El declive de un tesoro» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 363-380. Puede consultarse, también, M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)» en J.RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 283-311 y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, «El portapaz del obispo Fernández de Villalán de la catedral de Almería» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 349-359.

el que tantas y tan magníficas arcas sacramentales se dieron. Sus valores materiales y artísticos quedan justificados por la sagrada función a la que se destinaba, que era la de servir para la reserva del Santísimo Sacramento, tras la celebración del oficio de la Cena del Señor el día de Jueves Santo, como centro del espectacular montaje con que anualmente celebraba la sede almeriense esta fiesta eucarística. Encargada y costeada por el gran obispo y promotor artístico don Claudio Sanz y Torres, va contrastada con la primera variante de la marca personal del platero Damián de Castro (1716-1793), CAS/tRO, con el punzón de localidad, león contornado con doble perfil oval, y con [...]/CASTRO, marca del propio artífice como fiel contraste[3], debiendo fecharse entre 1777 y 1778, teniendo en cuenta las cronologías de las marcas empleadas y el momento de la adquisición de la pieza, poco antes de la muerte del prelado, acaecida en 1779, ya que se documenta que, por aquellos años, el obispo donó un importantísimo conjunto de obras de plata que fueron adquiridas con el sobrante de un depósito de sesenta mil ducados aplicado por su persona para la construcción del órgano, trascoro y tabernáculo de la catedral, obras todas ellas concluidas para finales de 1776.

El arca, de plata en su color, fundida, cincelada y repujada sobre un alma de madera, cuyo habitáculo interior aparece decorado con motivos incisos de estirpe vegetal y recubierto de pan de oro, presenta unas proporciones predominantemente altas[4], y adopta una disposición cuadrangular, de base mixtilínea y acentuado perfil bulboso, con la portezuela, abatible, situada en la cara frontal. Exhibe una rica y elaborada ornamentación que recubre todo el exterior, destacando las costillas de las esquinas, que toman la forma de alargadas volutas, recorridas por guirnaldas, y los relieves que se aplican en medallones con rocallas en el centro de cada uno de los paños de los lados. Éstos últimos son expresivos del programa iconográfico, alusivo a la Eucaristía y a la Resurrección de Cristo, que llena de simbolismo a la pieza, representándose al Pelícano alimentando a sus crías con su propia sangre en el frontal, el Ave Fénix resurgiendo de entre las llamas en el lateral derecho, el Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos en el dorsal, y el león de Judá sobre un cúmulo de nubes en el lado izquierdo. La cubierta presenta una moldurada cornisa mixtilínea sobre la que sobrevuelan cuatro tornapuntas que se sitúan en los ángulos continuando las citadas costillas y que, a su vez, soportan la corona imperial que remata el conjunto, la cual está formada por un aro adornado con golpes de rocalla del que parten cuatro bandas recogidas en una esfera lisa que sirve de base a una cruz.

Otras obras que podrían atribuirse a Damián de Castro son «un juego de candeleros de plata y Cruz correspondiente, de costosa y primorosa hechura», que el

---

3 En este trabajo se opta por desarrollar las marcas completas siempre que estén plenamente reconocidas, incluso si alguna de sus letras, números y adornos, por distintas circunstancias, están frustras, apareciendo dichos elementos entre corchetes. En caso contrario, los elementos no legibles aparecen con puntos suspensivos entre corchetes.

4 Mide 85 cm. de altura, 46 cm. de largo y 39 cm. de ancho.

obispo Sanz y Torres regaló a la catedral para el servicio del altar mayor en 1777 ó 1778, descritos en el Inventario de 1890 como «seis candelabros de plata sobre tres pies, hechos a martillo, de cinco palmos de altura escasos, con su crucifijo macizo de la misma forma y altura proporcionada», así como una cruz procesional, con un juego de ciriales y cetros, todo lo cual desapareció durante la guerra civil de 1936[5].

Por lo demás, en el tesoro catedralicio se conserva una salvilla de plata blanca, de forma ovalada, borde mixtilíneo y moldurado y campo liso, contrastada con los punzones SAN/[...], león rampante dentro de un ovalo y flor de lis/CASTRO, cuya marca de artífice podría corresponder con la de Juan Sánchez Soto o con la de Miguel Sánchez de Toro[6], mientras que la de Castro es la personal del platero como marcador[7].

El interés del obispo Sanz y Torres por aumentar el ajuar litúrgico de la catedral con la mayor riqueza y calidad artística posible, se manifiesta nuevamente en el encargo realizado al gran platero cordobés Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa (1733-1793) de una custodia portátil u ostensorio (lám. 2) destinada a la exposición de la Sagrada Forma durante las fiestas del Corpus Christi y su octava, para cuya celebración dejó una importante cantidad de dinero a fin de que «...en la Semana del

---

5 Estos dos encargos coinciden en el tiempo con otros dos de parecidas características que le fueron hechos a Damián de Castro por el cabildo de la catedral de Málaga. Teniendo en cuenta las fluidas relaciones artísticas entre ambas sedes andaluzas, no resulta extraña la coincidencia. A este respecto, véase: R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Relaciones artísticas y económicas entre el cabildo de la catedral de Málaga y el platero Damián de Castro». *Boletín de Arte* nº. 10 (1989), pp. 157-173. Por otra parte, durante la destrucción y saqueo de la catedral de Almería en la guerra civil de 1936, se perdieron las siguientes piezas de plata: dos grandes cruces procesionales, unos ciriales grandes, unos cetros de parecidas características, un juego de candelabros, las grandes lámparas de plata del altar mayor, un incensario y su naveta y varios cálices y custodias. De las dos cruces perdidas, una debió ser la que nos ocupa y, la otra, una magnífica cruz procesional gótica, regalada por el obispo D. Juan Ortega (1492-1515), que aparece ya descrita en el Inventario catedralicio de 1551 como «...una cruz de plata grande dorada, que pesó treinta y dos marcos y tres onças toda ella con el pye, ay seys apóstoles de bulto y en la cruz ay un christo en la columna y en la otra parte christo crucificado...». Los ciriales, cetros y candelabros son los regalados por Sanz y Torres.

6 Dionisio Ortiz Juárez identifica está marca con la de Juan Sánchez Soto, admitido en la Congregación de San Eloy el 22 de junio de 1756, y que adoptó un punzón casi idéntico al de su padre, Juan Sánchez Izquierdo. Por el contrario, José Manuel Cruz Valdovinos se la atribuye a Miguel Sánchez de Toro. Véase: D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de Platería Cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 134. También: J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (1982), p. 334.

7 Esta salvilla podría corresponder a la registrada en el Inventario de 1890 como «...un platillo de vinajeras de plata sin ellas...». Por lo que respecta a su fecha, Rafael Sánchez-Lafuente ha identificado, en el Museo de Artes Populares, en Málaga, unas vinajeras marcadas con el punzón SAN/CHES y el de contrastía de Damián de Castro, fechando la obra hacia 1775. Véase, R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Plata y plateros cordobeses en Málaga». *Boletín de Arte* nº. 3 (1982), p. 191. Por nuestra parte, damos a la salvilla que nos ocupa una cronología similar.



LÁMINA 2. *ANTONIO JOSÉ DE SANTA CRUZ. Custodia (1777/1778).*

Corpus se tributase a Jesucristo, con la mayor solemnidad, el divino obsequio…»[8]. La magnífica obra va punzonada con [.S.]/[C]RUZ, marca personal que se identifica con la tercera variante de las empleadas por el artífice y que utilizó desde 1775 hasta

8 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 43, f. 10 rº-vº.

su muerte en 1793[9], con león rampante a la izquierda en el interior de un óvalo y con 7[...]/LEIVA, marca cronológica del contraste Juan de Luque y Leiva, que lo fue de la ciudad de Córdoba desde 1772 hasta 1780, por lo que la pieza debe datarse, en principio, entre 1775 y 1779, aunque, por su probable fecha de adquisición, podría acotarse a los años 1777 ó 1778. Fabricada en plata sobredorada, fundida, cincelada y repujada, presenta un pie recortado y elevado de estructura troncopiramidal y perfil curvo-contracurvo, articulado por volutas decoradas con acantos y rocallas que sirven de patas a la pieza y de basamentos a cabezas de querubines. Las caras muestran cuatro cartelas enmarcadas por tornapuntas y rocallas, dentro de las cuales se inscriben otros tantos relieves con iconografías cristológicas, representándose, en el frente el Buen Pastor, en la cara posterior Jesús con la cruz a cuestas ayudado por el Cirineo, y en los laterales, a derecha e izquierda, respectivamente, el paño de la Verónica con el Santo Rostro y la cruz de la pasión sostenidas por ángeles. El astil dibuja un perfil muy recortado, con una pieza periforme decorada con cartelas y un nudo que adopta la forma de pera invertida con presencia de cartelas y cabezas de querubes sobre nubes. Encima un cuello con pequeñas cartelas sostiene un sol con racimos de vides entrelazados con espigas y cuatro motivos ornamentales de nubes, tres de las cuales presentan dos cabezas enfrentadas de angelitos, todo ello situado sobre ráfagas de rayos con terminación en cruz.

En relación también con Antonio Santa Cruz, consta que, en septiembre de 1790, durante la prelatura de don fray Anselmo Rodríguez, el platero efectuó una visita a Almería donde se le hizo un importante encargo relativo a la composición y renovación de numerosos objetos de plata para la catedral, el cual fue aceptado por el artífice que dejó como garantía de su trabajo «un cáliz y vinajeras que traía de muestra»[10]. De dicho encargo nada se sabe, como tampoco se conservan las piezas entregadas como prendas por el maestro.

Un buen número de obras de las conservadas en la catedral almeriense van marcadas por Antonio Ruiz. La más antigua es un copón que tal vez pudiera corresponder al que aparece reseñado en el Inventario de 1890 como «...un copón con su cubierta de plata sobredorada que sirve para la comunión...», aunque por su lamentable estado de conservación y suciedad no es posible apreciar el dorado en su totalidad. Va contrastado en la pestaña del pie con los punzones ANTO[N]/[I]ORVI[S], león rampante hacia la derecha rodeado de un fino reborde y flor de lis/ARANDA, correspondiendo la primera marca a la personal de Antonio Ruiz *el*

9 P. NIEVA SOTO, «Homenaje al platero cordobés Antonio de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* LIV (1993), p. 89.

10 A este respecto, véase: M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 615-616.



LÁMINA 3. *ANTONIO RUIZ. Bandeja (1779).*

viejo, o Antonio Ruiz de León[11], activo desde 1759, y la tercera a la del fiel contraste Bartolomé de Gálvez y Aranda, que utilizó la flor de lis sobre su apellido entre 1759, en que se le nombra marcador por primera vez, y 1768, ya que en fechas posteriores sustituyó ese adorno por la cronológica de los dos últimos números de la fecha. Por lo que respecta a la marca de localidad, según Ortiz Juárez, la que aquí aparece se suele localizar en piezas de fecha segura marcadas en 1768 y 1769, por lo que, en atención a todo lo anterior, se podría datar la obra en 1768. Bastante parecido al de la parroquia de Santa Ana de El Guijo (Córdoba), este copón presenta un pie de sección circular con pestaña vertical lisa y peana muy alta y moldurada, sobre el que apoya el astil compuesto por una pieza periforme y un largo cuello que recibe la copa, totalmente lisa y con tapa escalonada con dos piezas de perfil convexo, habiendo desaparecido la cruz que le servía de remate.

11 Así aparece denominado por J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en A. BONET CORREA (coord.) *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1982, pp. 146-147, y por J. RIVAS CARMONA, «Platería cordobesa en Murcia». *Imafronte* nº. 14 (1999), p. 268. La marca aparece recogida en D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 131. Véase, también, J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería. Museo Arqueológico*, Madrid, 1982. Igualmente A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, «Cuatro pieza de plata cordobesa en la provincia de Cuenca» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 252.

Con las marcas .A./RUIZ, doble león rampante a la izquierda dentro de sendos óvalos y 7[...]/[LEI]VA, aparece contrastada una bandeja de plata en su color (lám. 3) repujada y cincelada, que fue donada en 1780 a la catedral, junto a otra con la que hacía pareja, hoy desaparecida, por el entonces chantre de la misma, en atención a la falta que padecía la iglesia mayor de «...algunas alhajas decentes para varios destinos en sus funciones solemnes...», describiéndolas como «...dos azafates obalados, su longitud de tres quartas y su ancho dos, su peso como de cien onzas a lo menos, de nueba fábrica, sin estrenar (y) de exquisita hechura...»[12]. Utilizada desde entonces para el servicio del altar mayor, la bandeja, cuyo tipo responde a un modelo bastante frecuente en la platería cordobesa rococó[13], que tiene como característica principal el abultado ornato repujado que adorna el campo, se fecha en 1779 y presenta una forma ovalada de perfil mixtilíneo que se repite en el borde interior de la orilla, apareciendo ésta recorrida por tornapuntas cortas alternando con motivos vegetales y florales. Sobre el asiento gallonado de la obra se sitúa el motivo central de un emblema rayado enmarcado por rocallas y tornapuntas de «ese» y «ce» de distintos tamaños, entremezcladas con hojas, flores y frutas.

Por otra parte, en el cabildo celebrado el 2 de noviembre de 1798 se presentó un memorial relativo a una importante remesa de alhajas de plata «...hechas en Córdoba para el servicio de esta Santa Iglesia...» en cuya ejecución participaron varios maestros. Aunque el registro documental no especifica los nombres de los plateros que intervinieron en el encargo, ni la totalidad de las piezas contratadas, aquellos debieron ser Antonio Ruiz y Rafael Juan de Aguilar y Cueto, y el lote estuvo compuesto, al menos en parte, por «...dos pares de ciriales, dos incensarios, dos navetas, dos campanillas nuevas, dos cálices, doce pares de vinajeras doradas íntegramente por dentro y por fuera y cuatro cetros...»[14].

De la totalidad del conjunto conocido se conserva una pareja de vinajeras[15], sin salvilla, compuesta, además, por dos piezas pertenecientes a distintos juegos, como se advierte, por ejemplo, en el diferente tamaño de los gallones que decoran

---

12 Véase: M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., p. 604.

13 Del mismo tipo es una bandeja de Antonio Santa Cruz que se halla en el Museo de la Catedral de Murcia, publicada por J. RIVAS CARMONA, «Platería cordobesa...» ob. cit., pp. 267-268. También, véase P. NIEVA SOTO, ob. cit., pp. 90, 94, 96 y 99-100.

14 Véase: M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., pp. 601-602.

15 Se sabe que de los doce pares de vinajeras, cinco de ellos, con sus salvillas correspondientes, fueron enviados al gobierno de la nación el 18 de junio de 1823, en respuesta al decreto promulgado en Sevilla, el 21 de mayo de ese mismo año, mediante el cual se obligaba a entregar a la Casa de la Moneda para su acuñación, las alhajas de oro y plata de las iglesias que no fuesen absolutamente necesarias para el culto. Otro juego más fue robado ese mismo año, dos nuevos pares fueron incautados durante la desamortización de Mendizábal, mientras que otros tres juegos debieron perderse después de 1890, ya que en el Inventario de ese año aún se registra la existencia de «...cuatro pares de vinajeras con sus platillos de plata para el servicio de las misas ordinarias...». Véase M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX)...» ob. cit., pp. 370-371 y 379.

la parte inferior del cuerpo de cada una de estas obras y, también, en el perfil de los vertederos. De plata sobredorada y ajustado diseño, tienen forma de pequeñas anforillas, con pie circular y peana lisa. Los cuerpos son aovados y van decorados con gallones en la parte inferior, una cartela y festones incisos entrelazados en la panza y tornapuntas y acantos en el cuello. Las bocas son sinuosas y se cierran con tapaderas labradas con el relieve de un pez y un racimo de uvas, respectivamente, alusivos a los líquidos que habrían de contener, es decir, el agua y el vino, presentando un asa que adopta la forma de tornapunta pero que no apoya directamente sobre el cuerpo sino sobre una asilla en forma de contario. La vasija destinada a contener el agua va punzonada con las marcas A/[R]VI[Z] y 97/MART[INEZ], mientras que en el otro recipiente figura [R]VIZ y 97/[M]ARTI[NEZ], manifestándose, en ambos casos, la presencia de la marca personal del autor de las piezas, que se atribuye a Antonio Ruiz *el viejo*[16], y la del fiel contraste de la ciudad de Córdoba, Mateo Martínez Moreno, que ocupó la contrastía desde el año 1780, en que fue nombrado, hasta el 1804, en que murió. No ha sido posible encontrar el punzón de la marca de localidad, aunque no cabe duda sobre la procedencia de estas piezas, de diseño claramente cordobés, en la línea de otras como las que se guardan, por ejemplo, en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Castro del Río (Córdoba), en la de San Mateo de Lucena (Córdoba), o las más elegantes de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Catral (Alicante)[17].

Obras del mismo maestro, y también con la contrastía de Mateo Martínez Moreno, son unas navetas de plata en su color (lám. 4), repujadas y cinceladas, que proceden igualmente de la remesa de piezas punzonadas en Córdoba y adquirida por el cabildo almeriense en 1798. Inventariadas en 1890, junto con dos turíbulos grandes de plata labrada, hoy desaparecidos, son muy similares a una naveta existente en la iglesia parroquial de Santa María de Huéscar (Granada), marcada por el artífice Aguilar y datadas por la misma época[18]. Las de la catedral de Almería llevan los punzones [A]/RVIZ, león rampante dentro de un óvalo y 97/MARTINEZ, debiendo fecharse, por tanto, en 1797. De estilo rococó, su tipología se atiene a la tradicional forma de nave y presentan un pie circular con la peana ornamentada con una guirnalda incisa y una pieza troncocónica en la parte superior con adornos de hojas de acanto. La decoración del cuerpo arranca de un friso de gallones y se desarrolla sobre toda la superficie de la pieza por medio de guirnaldas entrelazadas que enmarcan medallones dispuestos sobre un fondo de dibujo geométrico marcado

16 Por fechas podría ser también obras, al igual que unas navetas y unos atriles que se estudiaran a continuación, de Antonio Ruiz *el joven*, tal vez hijo del anterior, aprobado en 1785, y cuya marca se identifica como A/RVIZ. A este respecto, véase, D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 131-132.

17 Véase Catálogo de la Exposición *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 89-90. También, Catálogo de la Exposición *La luz de las imágenes*. Orihuela, 2003, pp. 490-491.

18 Esta naveta se publica en: J. NADAL INIESTA, «Platería cordobesa en la parroquia de Santa María la Mayor de Huéscar (Granada)» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006.



LÁMINA 4. *ANTONIO RUIZ. Navetas (1797).*

por cintas. La tapa está en la proa, articulada con charnela, y va decorada, al igual que la popa, con tornapuntas, rocallas y motivos vegetales repujados y grabados.

Antonio Ruiz también figura como autor de dos atriles de plata blanca (lám. 5) que aún se utilizan en las ceremonias de las fiestas solemnes que se celebran en la catedral de Almería. Llevan las marcas A/RVIZ, la del león de Córdoba y 97/ MARTINEZ, correspondiente a la marca del fiel contraste Mateo Martínez Moreno, datándose por la cronológica en 1797. Aparecen reseñados en el Inventario de 1890 como «dos atriles de plata labrada para las primeras clases», y fueron mandados hacer en sustitución de otros más antiguos, cuya existencia aparece reflejada en el Inventario catedralicio de 1724, en donde se describen como «...dos atriles que sirven a primera clase labrados de vuril con las armas de esta Iglesia que se componen cada uno de quatro pies con tres columnas a la espaldas de ellos. Su peso veinte y una libra y veinte y zinco onzas...»[19]. Las piezas actuales presentan el respaldo rectangular con perfil moldurado liso, al igual que el de los laterales, caída delantera y cara posterior. En el frente se inserta el relieve de un jarrón de azucenas, emblema del cabildo de la catedral de Almería, encuadrado por un marco perlado en cuyos ángulos se sitúan cartelas con elementos vegetales. Bordeando todo el perímetro

19 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., p. 618.



LÁMINA 5. *ANTONIO RUIZ. Atril (1797).*

de este marco se desarrolla una amplia cenefa recortada y calada, que recuerda la labor de lacería, y que dibuja formas tetralobuladas entre festones, franja decorativa que se extiende al resto del mueble, completada en el respaldo con gráciles soportes formados por parejas de alargadas volutas. Las patas sobre las que apoya la pieza presentan una variante de esta forma de adorno que sirven de encuadramiento a figuras de cariátides desnudas, elemento éste último que remite ya a una obra de inspiración neoclásica.

La última pieza punzonada con la marca A/RV[IZ] es un cáliz limosnero fabricado en plata sobredorada, de elegante y sobrio diseño neoclásico, con base circular, sencillo astil con nudo troncocónico invertido y copa acampanada y lisa, cuya autoría, en este caso, debe adjudicarse sin dudas al platero Antonio Ruiz *el joven*, ya que la marca personal del marcador es VE[GA]/[...], que corresponde a la del fiel contraste Diego de la Vega y Torres, que lo fue de la ciudad de Córdoba desde 1804 hasta 1828. Teniendo en cuenta que este artífice, en 1816, cambió la letra inicial de

su apellido de «B» a «V», el cáliz hay que fecharlo entre dicho año y el posterior de 1828, aunque se carece de cualquier noticia documental relativa a éste.

Menos problemas con respecto a la identidad de su autor presentan las obras contenidas en el tesoro catedralicio almeriense marcadas con el apellido Aguilar, pese a lo común del nombre entre los plateros cordobeses de la época. Se trata de Rafael Juan de Aguilar y Cueto, documentado en la catedral de Almería a partir de 1799 en relación con el cobro de una remesa de obras de plata realizadas por «...los Maestros Artífices de Platero D. Rafael Juan de Aguilar y Cueto, que lo es de la ciudad de Córdoba, y D. Joaquín García Heredia, que lo es de esta Ciudad...»[20], lugar en el que el primero permaneció activo, al menos, hasta 1829, llegando incluso a ostentar el cargo de Maestro de Fábricas del obispado.

Del artífice Juan Aguilar se conservan en la catedral dos portapaces de plata sobredorada (lám. 6), fundidos, cincelados y repujados, con ligerísimas diferencias formales entre ellos y denominados de «la Inmaculada», que han servido para las ceremonias de primera clase. Llevan la marca AGVIL/.r., en una de sus variantes, la del león rampante de la ciudad de Córdoba y la del contraste Mateo Martínez con la cifra 97 sobre su apellido, aludiendo al año 1797. Obra modesta y sin pretensiones, la hechura de los portapaces adopta la forma de retablo de un solo cuerpo, con un basamento recto, adornado con cartelas entre guirnaldas, que se adelanta en los extremos para apear parejas de pilastras que soportan el entablamento arqueado bajo el cual se cobija un relieve de la Inmaculada Concepción. Rematan en áticos de perfil muy recortado, flanqueados por volutas y adornados con una cruz y figuras de querubines, situándose en los extremos perillones a plomo de los soportes. La cara posterior la forma una placa lisa donde se sitúa el asa de sujeción con forma de voluta. Estos portapaces fueron encargados por el cabildo almeriense en sustitución de unos anteriores, inventariados en 1724 como «...dos portapaces...con su efigie cada uno de la concepción...», que vinieron a sustituir a otros aún más antiguos, que ya aparecen registrados en los Inventarios de 1558 y 1567, describiéndose adornados «...con sus ymagenes de nuestra señora...», representada, tal vez, en su Asunción y, o, Coronación, temas iconográficos de considerable desarrollo en aquella época.

También de Juan Aguilar son tres ánforas para la bendición de los santos óleos que entregó, junto a una cruz de plata lisa para la parroquia del Sagrario, en agosto de 1804, según refleja el acta del cabildo de 21 de ese mes, recibiendo como parte del pago de las mismas otras tres ánforas viejas que habían estado hasta entonces al servicio de la iglesia[21]. Llevan las marcas AGVI/LAR, león de Córdoba y el punzón de contrastía 1800/MARTINEZ., por lo que sus cronologías debe ser la de aquel año. De plata en su color, fundidas, cinceladas y grabadas, son ya obras de claro estilo neoclásico. Presentan zócalos cuadrados y lisos, montados sobre cuatro

20 Véase: M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., p. 604.

21 Véase: M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ. M.R. TORRES FERNÁNDEZ, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX)...» ob. cit., pp. 367 y 375-376.



Lámina 6. *RAFAEL JUAN DE AGUILAR Y CUETO. Portapaces (1797).*

pequeñas esferas, de los que arrancan las elegantes vasijas. Éstas tienen altos pies de perfil circular, compuestos por una pieza cóncava a la que sucede otra troncocónica, sobre cuyo cuello se desarrollan los cuerpos de los recipientes compuestos de dos partes, aovada la inferior y algo acampanada la superior, sin más adorno que la serie de gallones de la base y una cenefa incisa formada por guirnaldas de laurel atadas con cintas de las que penden medallones, en los cuales aparecen grabados el jarrón de azucena, emblema del cabildo catedralicio, y la inscripción «SANCTM/ CHRISMA», en alusión al contenido de las vasijas. Una pareja de asas voladas, formadas por estilizados tallos, suben desde las bases describiendo airosas curvas sobre los hombros. Las piezas se cierran mediante tapaderas acampanadas, rematadas en asitas constituidas por tornapuntas.

Por otra parte, acerca de la autoría del diseño de las piezas existen algunas dudas. En un Memorial presentado al cabildo almeriense, en junio de 1804, por el pintor almeriense Luís José Burruezo, se solicitaba el cobro de cierta cantidad de dinero

por haber hecho dos dibujos «...para las ánforas de los óleos...»[22], aunque no se sabe si fueron aceptados para tal fin al no conservarse los originales..

Si consta, por el contrario, una colaboración entre ambos artistas en relación con las dos grandes lámparas que en su momento adornaron el presbiterio de la iglesia mayor almeriense, desgraciadamente desaparecidas durante la guerra civil de 1936. Las hechuras de las lámparas fueron de Rafael Aguilar, que cobró por la primera de ellas, entregada en 1803, catorce mil seiscientos sesenta y un reales de vellón por el trabajo y el material empleado, pesando la misma «...cuatrocientas diez y ocho onzas con catorce adarmes...» siendo su plata de ley «...marcada por Martínez, contraste de Córdoba, como aparece por ella misma y por el certificado del Entallador...», mientras que la segunda, recibida por el cabildo en 1804, y hecha en todo igual a la otra, costó «...onze mil y más reales...», consistiendo la intervención del pintor en el dibujo y ejecución de las cartelas y cadenas de las que pendían ambas piezas[23].

Por lo demás, aunque no se ha podido catalogar ninguna otra obra de plata cordobesa en la catedral de Almería, si se ha documentado la presencia de otro platero de este origen trabajando para ella. Se trata de José Vargas Machuca, cuyo nombre aparece en un Memorial, visto en el cabildo de 23 de noviembre de 1790, donde se presentaba como «...D. Joseph Vargas Machuca, natural y vecino de Córdoba (y) residente en ella...», y a quién se le encargaron unos ciriales el 1 de febrero de 1791[24].

22 Ibidem., p. 367.

23 Ibidem, pp. 366 y 375. En relación a las lámparas que nos ocupan, hay que rectificar la afirmación hecha por estas mismas autoras, en el artículo aquí citado, acerca de que las actuales lámparas que adornan la capilla mayor de la catedral de Almería son las mismas labradas por Juan Aguilar, lo cual se debió a un error de identificación llevado a cabo en su momento.

24 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., p. 617.

Más noticias sobre Fermín de Olivares, platero real de Carlos IV

PILAR NIEVA SOTO
Universidad Complutense

Como ya advertimos en una publicación anterior[1] el amplio corpus documental encontrado sobre el platero real *Fermín de Olivares* motivó que entonces diéramos a conocer únicamente sus datos biográficos y los de sus primeros años profesionales (de 1788 a 1792), dejando para otra ocasión —que se nos ofrece ahora— el comentario sobre su trabajo y obras conservadas desde la última fecha mencionada hasta su muerte en 1810. Recordamos que *Olivares* se aprobó como maestro en Madrid el 26 de mayo de 1775, que debía trabajar a jornal con el platero real *Fernando Velasco* —de cuyo obrador se hizo cargo al morir éste en 1787— que al año siguiente casó con su viuda *Isabel Escudero*, heredando de ella cuando murió en 1799 el título de platero real y que prácticamente toda su actividad profesional la dedicó al servicio de la Real Casa, aunque las obras conservadas nos demuestran que también tuvo otros clientes. Para mayor claridad repetiremos el esquema del artículo aludido, indicando año a año las noticias profesionales conocidas de *Olivares* (que mientras no se indique lo contrario se refieren a su trabajo para la Real Casa), pero limitándonos —salvo rara excepción— a comentar las obras nuevas,

1 P. NIEVA SOTO, «Un dibujo, nuevas obras y documentos inéditos en relación con el platero real Fermín de Olivares (1751/52-1810)» en J. RIVAS CARMONA (coord..), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 361-387.

dado que enumerar los numerosos arreglos que realizó para los distintos oficios resultaría tedioso y de dudoso interés.

1793:

Las primeras obras que encontramos documentadas este año son una *palangana*, dos *ayudas*, un *plato cuadrado* y otros nueve *platos* que estaban hechos en abril que es cuando el grabador de la Real Casa *Bernardo Albíztur* les grabó las armas reales como era habitual, con el beneplácito del entonces tasador *Antonio Lara*. El documento en el que debería figurar la cuenta del artífice se halla incompleto y en mal estado por lo que resulta imposible dar más noticias sobre las citadas piezas y su costo[2].

Por otra parte aprovechando plata vieja que le entregaron para fundir hizo tres *despabiladeras* y unos *candeleros* nuevos que según los contrastes Blas Correa y Antonio Castroviejo que los tasaron el 18 de diciembre tenían los pies y mecheros redondos en contornos; la cuenta no la presentó hasta enero del año siguiente; las hechuras se pagaron a 7 reales la onza.

1794:

Fue *Olivares* el platero designado para hacer el inventario[3] de plata del Real Palacio de Madrid a la muerte de Carlos III en diciembre de 1788, pero ignoramos por qué no se firmó hasta el 25 de febrero del año 1794, por qué tasó únicamente la del retrete del Rey, la Reina, infantas e infante don Antonio (bacinicas, orinales y cazoletas) —que se estimó en 42.034 reales de vellón— y por qué las piezas de los Reales Sitios (que son también del mismo tipo y debían corresponder al oficio de Furriera) fueron tasadas por *Pedro Lara*, hijo de Antonio, tasador de la Real Casa quien por entonces había fallecido.

Por otra parte del jefe del oficio de Ramillete don Vicente Moresqui había recibido el verano anterior el encargo de renovar un cuantioso número de piezas. El trabajo no estuvo terminado hasta febrero de 1794 y la cuenta se ajustó en 25.279 reales tras los descuentos que hizo el nuevo tasador *Domingo Urquiza*; en total se deshicieron 42 piezas —entre las que se encontraban compoteros, cubiertos, chocolateros, cafeteras, trincheros y flamenquillas— mientras que las nuevas fueron las siguientes cuyo precio de hechura en reales por onza indicamos sólo con

2 Archivo General de Palacio (A.G.P.) Para las noticias relacionadas con la actividad de Olivares en la Real Casa en el periodo que estudiamos se han consultado los siguientes legajos del Reinado de Carlos IV, Casa: 14, 44, 45, 54, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 183, 201 bis; y de Carlos IV, Cámara el legajo 35. Subrayamos para su mejor localización artífices y piezas nuevas.

3 Inventarios Reales. Carlos III 1789-1790, Madrid 1988 (Patrimonio Nacional) I, pp. 125-127.

el número entre paréntesis: tres *platos trincheros* (4 ½/); tres *cafeteras* para el agua y un *chocolatero* (8); tres *cazos* con mango de madera (6); un *perol* con dos asas (6); cuatro *cucharas caladas* para el azúcar «cuyos calados ban con arreglo a un dibujito de tiestos porque han de servir para Su Majestad» (240, «por ser obra de mucho trabajo»); seis *chocolateros* dos grandes, dos medianos y dos pequeños (8); otro *perol* con dos asas (6); un *vaso* redondo liso «agicarado» y dorado (8); diez *tenedores* para el batido (4); dos *cucharas* (4); dos *flamenquillas* (4 ½); dos *tenedores* lisos (4); tres *tenedores* de filetes (4 ½). Moresqui recibió las piezas en el Real Sitio de Aranjuez el 4 de junio.

Además del reparo y la nueva hechura de las obras mencionadas, *Olivares* tuvo que ocuparse también de hacer el inventario del oficio de Ramillete durante cinco días, lo que según su testimonio supuso —entre otras cosas— arreglar los números de toda la plata del mismo, pagando a tres mozos que le ayudaron en el traslado de las piezas. En la cuenta no indicaba cantidad alguna por este trabajo, pero sutilmente sugería que le pagaran si le consideraban merecedor.

Por otra parte en la mesada de mayo del mismo año figuran seis cuentas suyas por obras y composturas para el mismo número de oficios, entre las que destacamos únicamente las nuevas: Oratorio del príncipe: *cucharita de cáliz* dorada; Real Capilla; Oficina del contralor; Panetería y Cava; Cerería: dos pares de *espabiladeras* caladas para la servidumbre del Rey remitidas desde el Real Sitio de Aranjuez (10); Cocina de Boca: tres *ataletes* —que eran ganchos para sujetar los asados— (6). Para la Cocina de Boca hizo en noviembre una *tapa de cazuela* nueva (7).

1795:

A comienzos de enero el jefe del oficio de Sausería había solicitado la compostura de un gran número de piezas, especialmente platos de diversas formas y tamaños con sus respectivas tapas. De ello se encargó Olivares quien tras llevarlas a los ensayadores para apreciarlas se puso a hacerles los arreglos pertinentes estando todo listo para el mes de junio. Como en otras ocasiones comentamos sólo obras nuevas con el precio de hechura: diez *asas de tapas* para platos (18) justificando el alto precio porque había tenido que engoznarlas todas de nuevo; una *tapa de flamenquilla* «...redonda, en contornos, calada, con asa volante...» (9). Para diciembre tenía reparados todos los objetos que había solicitado el jefe del oficio de Ramillete y hecho de nuevo un *braserillo de lumbre* que sustituiría al que se entregó para fundir a la Casa de la Moneda. Por primera vez encontramos que en lugar de darle dinero en metálico le entregan un vale real de 300 pesos que —según el corredor de Corte— suponía un descuento del 14 % sobre el efectivo. Como esta situación se produjo con bastante frecuencia veremos enseguida las quejas del platero por el perjuicio económico que le causaba el cobro en vales reales en lugar de dinero, máxime teniendo en cuenta que él pagaba en metálico al grabador, cuchillero, ebanista, etc.

1796:

A fines del año anterior le habían encargado para el oficio de Cerería la renovación de más de 150 candeleros y alguna otra pieza como un velador. La mayoría fueron reparados pero según la nota que adjuntó a su cuenta el platero «se hizieron nuevos onze candeleros que aunque en el abono dize cinco se encontraron seis más inutilizados los que vio el señor tasador don Domingo Urquiza...». La hechura de los *candeleros* nuevos (que estaban terminados a inicios de febrero de 1796) se pagó a 10 r/o; eran lisos con pies y mecheros de contornos y llevaban las armas reales y la inscripción Real Cerería.

Con motivo de la llamada jornada de Sevilla en la que la familia real pasó los primeros meses del año fuera de la Corte viajando por las ciudades de Badajoz, Sevilla, y Cádiz la vajilla de plata que se llevó debió sufrir bastante porque el 18 de marzo desde Manzanares don Vicente Moresqui informaba de que necesitaba reponer numerosas piezas de las servidumbres de Boca y Estado y hacer algunas nuevas (como cubiertos que se habrían perdido y tapas de platos que se solían abollar). Se solicitaron los servicios de los plateros reales *José Giardoni, Fermín de Olivares* y *Pedro Elvira.*

La cuenta presentada por el segundo, fechada el 11 de agosto, ascendía a 59.902 reales. Al repasarla el tasador Urquiza dijo estar de acuerdo con los reparos y con el precio pedido por las hechuras de las obras nuevas, pero no con lo que pedía por la plata que tuvo que aumentar, puesto que el jefe del Ramillete había quedado en darle toda la que fuese necesaria. Ignoramos cómo se resolvería la cuestión, aunque consta que el 3 de marzo el platero había recibido siete vales de la Real Tesorería con los que perdía (respecto al dinero en efectivo) 1.413 reales según la certificación del corredor, por lo que quizá para resarcirse de la pérdida, pusiese en la cuenta la parte correspondiente a la plata gastada. Las obras nuevas hechas por *Olivares* fueron: nueve *forros de terrinas*; cien *cucharas*; cien *tenedores* y cien *cabos de cuchillos*; dos *braserillos para lumbre* (10); seis *saleros* (10); una *tetera* (10); una *cuchara* (5); una *cafetera grande* (12).

Por otro lado a lo largo de todo el año fue recibiendo por parte de los encargados del oficio de Cocina de Boca, Pedro Luis Concedieu y Manuel Rodríguez y del tasador *Domingo Urquiza* sendas órdenes de reparación de obras deterioradas (en las que incluso éste indicaba lo que debía reparar). El arreglo de todas e incluso alguna nueva, estuvo listo para el 7 de diciembre que es cuando el artífice presentó la cuenta No halló reparo alguno Urquiza por lo que dio orden de que se le abonara. Las piezas nuevas que figuran en la relación son: una *cuchara* (5); siete *ataletes* (8); y un *braserillo de lumbre* que estaba hecho el 4 de agosto cuando lo tasaron Correa y Castroviejo: «...un braserillo redondo de plata, con tres balaustres por pies, cañón para el mango de madera...» (10).

Hasta el momento sólo nos habíamos referido a obras de carácter doméstico realizadas para los diferentes oficios de la Real Casa, pero como es sabido (y ya pu-

simos de manifiesto en el otro artículo dedicado a *Fermín de Olivares*), los plateros reales debían encargarse asimismo de las composturas y hechuras de todo tipo de objetos religiosos. Por ello en virtud de orden del señor patriarca del 2 de junio de este año 1796 hizo el artífice un conjunto importante de piezas religiosas para las parroquias ministeriales de Madrid y de los Reales Sitios. Para hacer las nuevas le entregaron para fundir otras que ya no tenían utilidad como dos arañas, dos jarrillas, una calderilla y un hisopo pequeño que se valoraron en 3.032 ½ reales. Además se le dieron ocho vales de la Real Tesorería (en los que al cambio perdía 3.627 reales, 28 maravedís). La cuenta lleva fecha del 9 de noviembre y al ser reconocida por el tasador dijo que como estaba satisfecho con las obras y los precios no tenía reparo en que se le abonara el importe, pero en cambio el ayudante del contralor consideró que debían rebajarse los más de 3.600 reales arriba mencionados que se cargaban en la cuenta y que el platero estimaba era el «quebranto de la reduzión de los vales a dinero», porque consideraba no correspondían a la cuenta ni se hacía constar su procedencia.

Las piezas religiosas que realizó *Olivares* fueron: una parte de *pila bautismal*, un *incensario*, una *naveta* y su *cuchara* para el incienso y al parecer una *concha*, que se le olvidó incluir en la cuenta inicial, pero que se indicó en una nota añadida al margen de la misma. Es preciso recordar que en el año 1790 le habían encargado rehacer el pie de la mencionada pila (que se custodiaba en la guardajoyas y se trasladaba a la Real Capilla cuando se necesitaba) para lo que tuvo que seguir el dibujo proporcionado por el adornista italiano *Juan Bautista Ferroni*. Pese a que el entonces tasador *Antonio Lara* vaticinó que tras el arreglo duraría muchos años porque había quedado muy bien compuesta y reforzada, lo cierto es que transcurridos sólo seis se consideró oportuno que *Olivares* rehiciera la parte superior y la tapa que entonces no se habían tocado. En 1790 tras las tasaciones realizadas por varios artífices (porque los 20 r/o de hechura que pidió inicialmente el platero resultaron exagerados al tasador) recibió 16 ½ r/o por la hechura del pie de la pila, pero en cambio en 1796 la hechura de todas las piezas religiosas se reguló en 13 r/o, compensando las de mayor peso y dificultad con las más simples.

Aunque la siguiente cuenta que aparece en los documentos lleva fecha de abril de 1797 —que es cuando debió presentarla al acabar todo su trabajo— se refiere también a piezas de tipo religioso para la Real Capilla del Palacio de Madrid que estaban terminadas a fines de 1796 y de las que afortunadamente se ha conservado un juego. Las obras nuevas fueron: tres pares de *vinajeras* con sus *campanillas*, *platillos* y *cucharitas para cáliz* todo sobredorado. Como en ocasiones precedentes le entregaron una buena cantidad de obras viejas para que tras fundirlas usara la plata en las nuevas; la hechura se pagó a 10 r/o y el dorado de cada juego a 633 reales. Todo estaba terminado el 9 de diciembre de 1796 que es cuando el grabador *Miguel Birués* les puso la inscripción que ostentan (Rl. CAPILLA DE S.M. así como el escudo real, cobrando por cada juego 41 reales, 3 maravedís); la tasación no tuvo lugar hasta el día 20 del mismo mes. Los ensayadores Correa y Castrovie-



LÁMINA 1. *Juego de vinajeras con salvilla (1796). Palacio Real de Madrid (© Patrimonio Nacional).*

jo los describieron así: « tres platos de plata ovalados para vinageras con moldura de medias cañas en alto; seis vinageras iguales redondas, con pie, pico y assa, tapa engoznada, con atributos por remate cada una y tres campanillas tamvién iguales, todo liso y dorado con armas reales y letras; pessa quinze marcos, quatro onzas, cinco ochabas y media...». De todo ese conjunto sólo queda un *juego de vinajeras con la salvilla* —pero sin campanilla— (lám. 1) que podemos asegurar es de *Olivares* y de este año gracias a sus marcas[4], si bien extraña que definieran las vinajeras como redondas puesto que su forma es más bien aovada.

1797:

Siguió durante este año componiendo alhajas de la Real Capilla entre las que se encontraban los relicarios de Santa Rosa y Santa Rosalía y otro de «flores de mano a lo natural con los bustos del rey y reyna Carlos 3° y su muger». Además tuvo

4 F. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid 1987, pp. 126-127. El citado autor, conservador de platería de Patrimonio Nacional, nos ha permitido amablemente ver el juego de vinajeras tras lo que comprobamos su extraordinario peso, la ausencia de la campanilla y que el marcaje completo sólo lo ostenta la salvilla, porque las jarritas únicamente llevan alguna de las marcas en el asa.

que sustituir por otros nuevos dos *incensarios* pequeños que se hallaban inservibles y llevaban adorno cincelado de hojas y cartones; los nuevos se tasaron el 6 de noviembre por lo que sabemos que eran «...iguales redondos, con pie, tapa calada, manípulo con asa y quatro cadenas echas de eslabones ovalados, todo liso, con armas reales y letras, pessan nueve marcos, una onza, seis ochavas...»; la hechura se pagó a 20 r/o, estando en esta ocasión a la par con el precio del material.

Sus constantes protestas sobre el dinero que perdía cuando no cobraba en efectivo dieron como fruto que por resolución del 5 de julio le abonaran en tesorería general 3.986 reales y 29 maravedís del quebranto que le supusieron varios vales reales «en parte de pago de varias obras para las reales servidumbres».

El 13 de junio hizo un *chocolatero* nuevo y arregló otro, por encargo del boticario Francisco Rivillo, para la Real Botica. El nuevo pesó 180 ½ onzas, recibiendo por la hechura de cada una poco más de 11 reales; como era habitual en la época la pieza llevaba dorados el interior del cuerpo, tapa y contratapa lo que supuso 300 reales, e igual cantidad recibió por hacer lo propio con el que reparó. El pago se hizo esta vez en efectivo por el propio boticario.

Por otra parte a lo largo de este año también recibió numerosos encargos de los distintos jefes de los oficios de Palacio, presentando las cuentas al cobro en la mesada de noviembre, aunque obras y reparos estuvieran terminados antes. Destacaremos sólo las que tengan un interés especial como por ejemplo cuando para el oficio de Furriera tuvo que realizar un arreglo a la jaula de un loro «...desarmándola enteramente y volviéndola a armar de nuevo, vale su compostura 580 reales; ídem se le aumentaron de plata fina para el enrejado donde pisa el loro 4 onzas que a 23 rreales onza importa 92 rreales. Ídem se compuso otra jaula de maderas finas con balaustres todos de plata y remates que se soldó por muchísimas partes hechándola 16 remates de plata torneados, vale su compostura incluso la plata que se le añadió 1.100 reales...». Obsérvese el lujo de la vida cotidiana de Palacio en época de Carlos IV en la que hasta objetos tan simples como las jaulas de los animales de compañía se hacían en plata. Además queremos destacar lo excepcional que resulta el pago de la plata añadida a 23 r/o, habida cuenta de que el precio del material estaba fijado en 20 r/o, (más el real que se solía añadir por onza para compensar la búsqueda de plata). Opinamos que el cálculo de 23 reales la onza debió incluir el pago del trabajo del artífice que no consta en la cuenta.

Para la Sausería tenía hechos el 20 de julio los siguientes objetos nuevos: «nueve *platos* de plata el uno grande *sopero*, dos *medianos*, tres *flamenquillas*, dos *compoteros* todos redondos y el restante *quadrado*, diez y ocho *tapas* para platos, las dos grandes, ocho algo más pequeñas y quatro pequeñas para trincheros redondas y las quatro restantes ovaladas, la una grande y las tres medianas iguales, todas caladas, lisas, labrado en contornos, con armas reales y letras, pessa ciento cinquenta y ocho marcos, una onza y una ochava...». Para su ejecución se le habían dado un buen número de piezas inservibles cuya plata sirvió asimismo para el arreglo de las estropeadas. No resulta sencillo poder identificar la función

de cada uno de estos platos, pero debían usarse para llevar alimentos servidos a la mesa que para conservar su aroma y temperatura irían provistos de tapas. Destacamos el precio bastante elevado que se pagó por todo el conjunto —10 r/o— que justificó el platero por haber hecho las molduras a máquina para su mejor conservación. Resulta sorprendente que la utilización de maquinaria superara el costo del trabajo manual.

Por otra parte para el oficio de Cerería *Olivares* había terminado en agosto «tres *candeleros* de plata iguales con pie, columna, redondo en contornos...». Por la descripción que hicieron de ellos los tasadores percibimos que el pie continuaba teniendo la forma de contornos propia del rococó que tuvo gran pervivencia, aunque no descartamos que la razón de que se encargaran así fuera que hicieran juego con otros. Y para el oficio de Cocina de Boca también hizo a lo largo de este año 1797 varias piezas nuevas —por las que cobró 10 r/o de hechura—, además de algunas composturas y redorados. El 1 de julio tenía terminadas dos *cacerolas* con mango; un *braserillo* calado con platillo, cañón y tres patas en forma de cartón (que era como se les denominaba a la forma curva o de tornapunta); una *marmita* (tipo de cacerola de influencia francesa) con asa volante (móvil no fija) en la tapa; y un *tenedor* liso. El 13 de octubre llevó a tasar algunas más: un *plato* grande redondo liso pero con moldura en el canto y dos *portacaldos* redondos con tres cartones por pies, asa, pico, tapa engoznada y remate.

1798:

A principios de este año, molesto *Olivares* por los perjuicios económicos que había tenido al cobrar algunas de las obras realizadas en 1797 en vales reales en lugar de efectivo, presentó una cuenta detallando la pérdida que le habían supuesto los vales recibidos (en total 8.164 reales), adjuntando las correspondientes certificaciones de los corredores de la Real Aduana. Efectivamente el contador de la Tesorería Mayor don Domingo Martínez revisó la documentación entregada y al concordar con ella presentó la pertinente certificación. Lo que ignoramos es si después se pagaría al artífice la cantidad que se le adeudaba.

Por otra parte en relación con las obras encargadas en 1798 la primera se refiere a la orden recibida del intendente y contralor don Francisco Antonio Montes de que hiciera un *baño librillo* (sic) —según se denominaba en la época a los barreños para bañar a los niños— para la servidumbre del infante don Francisco de Paula. Como ya comentamos en un trabajo anterior[5] este infante fue el benjamín de los hijos de Carlos IV y Mª Luisa, nació en Aranjuez el 10 de marzo de 1794 y hasta que no contaba cinco años y medio no abandonó la llamada «familia de mujeres». Según indica la documentación se le daba al artífice una muestra del tamaño que debía

5 P. NIEVA SOTO, «Criados y cofres de alhajas de los hijos de Carlos IV (1771-1794)» en *A.I.E.M.*, XLV (2005) en prensa.

tener el baño advirtiéndole que el peso fuera de 142 onzas. Aunque la obra estaba terminada el 20 de diciembre de 1797 que es cuando se tasa, no se le grabaron las armas reales hasta el 7 de febrero del año siguiente, y justo un mes después el tasador dio el visto bueno para que pudiera cobrar. El retraso en el cobro parece explicarse si observamos que en la cuenta preparada por *Olivares* ponía al margen con otra tinta pero firmada por el propio artífice «60 onzas de mas peso que lo que se previno y ha satisfecho diciendo que así lo hizo y el tasador no lo pasó haciéndole hacer otro nuevo». El mencionado barreño era grande, redondo y liso y pesó 25 marcos, 2 onzas y 4 ochavas. Por la plata recibió el artífice 4.252 ½ reales y por la hechura «según ha mandado el señor tasador don Domingo Urquiza» la cantidad de 2.430 reales», de manera que por cada onza recibió 12 reales. Recordamos que en el año 1789 había realizado otro barreño de este tipo, destinado a bañar al príncipe, que era redondo y con moldura torneada en el borde, que pesó algo más de 17 marcos y por cuya hechura recibió 7 r/o[6]. Es un hecho evidente que en general *Olivares* fue cobrando cada vez más altos los precios de las hechuras y que la mayoría de las veces se le pagó con vales reales.

Cuatro años después de nacer su último hijo, Carlos IV y Mª Luisa esperaban su primer nieto puesto que su hija la infanta Mª Antonia —a la que habían casado con el infante don Antonio, hermano del rey— estaba embarazada. Siguiendo la costumbre se encargó a un platero real —en esta ocasión *Fermín de Olivares*— la realización de las piezas de plata destinadas al neceser del futuro infante[7]. El parto estaba previsto para el mes de julio, por lo que fue entonces cuando el artífice tenía terminadas las obras y las llevó a tasar, pero desgraciadamente no llegaron a usarse porque tanto la infanta Mª Amalia —que solo contaba 19 años— como su hijo fallecieron en el parto por lo que las alhajas se llevaron a la guardajoyas donde seguían cuando se hizo inventario de este oficio el 19 de febrero de 1799[8].

Las piezas que ejecutó *Olivares* para el hijo que esperaba la infanta fueron: dos *platos* trincheros uno para la taza que se cita a continuación «y el otro regular para lo común»; una *taza* redonda con dos orejas, tapa y su remate (que es lo que se conoce como escudilla); una *salvilla* redonda con pie atornillado; un *vaso* redondo con pie, tapa y remate; una *guarnición* calada para una taza de china con pie y dos asas; un *cubierto* completo pequeño compuesto por *cuchara*, *tenedor* y cabo de *cuchillo*; y dos *cucharitas* una de ellas para la pasta; todas éstas alhajas serían sobre-

6 P. NIEVA SOTO, «Un dibujo, nuevas obras....» ob. cit., p. 372.

7 P. NIEVA SOTO, «Criados y cofres...» ob. cit. En este trabajo nos referimos a los neceseres que se preparaban con piezas de plata para el nacimiento de cada infante, comentando cómo era el contralor quien daba la orden al platero para que hiciera los objetos destinados a la alimentación e higiene del nuevo infante y que una vez terminados se introducían en un cofre entregándose pocos días antes del nacimiento a la azafata elegida para cuidar del niño.

8 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, legajo 14. Las piezas estaban en un cofre y se indica que era la «plata hecha para servir a lo que se esperaba diese a luz dicha señora infanta doña Mª Amalia». Se citan a continuación de la que había servido a la infanta durante su niñez.

doradas, mientras que de plata en su color hizo las siguientes: un *velador* grande con pie, columna y cazoleta; tres *bandejas* ovaladas (dos medianas y una grande); dos *palanganas* ovaladas (una grande y otra pequeña); una *jofaina*; dos *jarros* (uno redondo con pie, pico y tapa engoznada y el otro con boca ancha y tapa también engoznada); un *cazo* pequeño con cañón y mango de madera; un *vaso* con pie, tapa y remate; una *palmatoria* con mechero y mango; una *caja* redonda con su tapa para polvos; una *aguja* pequeña para cintas; dos *cubiertos* completos; una *ayuda* pequeña con sus piezas correspondientes; una *copa* con su *badila;* una *bacinica*; un *orinal*; una *cazoleta*; un *perfumador* y un *bote* con su tapa para pomada.

El peso total de estas piezas fue 120 marcos, 1 onza, 2 ochavas; pagándose por la plata 20.186 reales, 8 maravedís y por la hechura 10.573 reales, 24 maravedís, calculándose la onza a 11 reales, al promediar entre todas las obras. El dorado supuso 4.200 reales y el grabado de las armas y escudos otros 360. A pesar de que las alhajas no se emplearon entonces debido al luctuoso suceso comentado, el artífice presentó la factura de su trabajo a inicios de septiembre, siendo aprobada de inmediato por el tasador. Según hemos podido documentar pronto se dio uso a estas alhajas porque se destinaron al infante Carlos Luis, hijo de la infanta Mª Luisa y del príncipe don Luis de Parma, primer nieto de Carlos IV, que nació en el Palacio de Madrid el 22 de diciembre de 1799.

1799:

A lo largo del año 1798 había ido recibiendo del oficio de Cocina de Boca diversas peticiones para que hiciera o arreglara varios objetos pertenecientes al mismo. Aunque debió realizarlos sucesivamente —porque se van tasando en distintas ocasiones— no presentó la cuenta hasta el 8 de febrero de este año. Las obras nuevas fueron: una *tapa de cacerola* redonda con mango; una *cuchara* grande; un *portacaldo* redondo con tres cartones por pies, pico, tapa engoznada y remate, dorado por dentro; un *braserillo de lumbre* con tres balaustres y cañón para el mango de madera; una *cacerola* redonda; una *espumadera* con mango; otra *cacerola;* un *cucharón* pequeño liso y un *tenedor*, siendo el precio de la hechura de todas ellas 10 r/o.

Por otra parte también de nueva hechura ejecutó dos *orinales* destinados al príncipe de Asturias y al infante don Carlos a los que indistintamente se da el nombre de *bacinica* o *bidel* (sic)[9]; en la tasación del 1 de mayo los describieron así: «dos bideles depalta iguales ovalados con dos asas engoznadas cada uno...». La hechura se calculó en 16 r/o «mediante ser unas piezas de mucho trabajo». En la cuenta fechada el 8 de julio el artífice advertía que se le diera dinero efectivo y no vales «pues de pagarme en éstos en Real Tesorería se me abonará la pérdida que haya su cambio...».

9 Nos referimos a estas obras en «Criados y cofres...» ob. cit.

A fines de año debía estarse ocupando de reparar y hacer de nuevo varias obras de vajilla encargadas por el nuevo jefe del oficio de Sausería don Antonio Fole, quien las recibió el 10 de enero de 1800; como habitualmente ocurría la presentación de la factura se retrasó unos meses y en ella vemos que nuevos sólo fueron diez *platos ovalados de cuarta clase* que pesaron 237 marcos, 7 onzas y 2 ochavas, por cuya hechura cobró 14 r/o.

Las mencionadas fueron las únicas obras nuevas que realizó este año y planteamos la hipótesis de que sus constantes quejas por los perjuicios que le ocasionaba el pago en vales reales pudieron motivar la disminución de encargos, lo que fue evidente en este año más que en ningún otro. Con todo, su protesta por la reducción ese año de 11.698 reales y 23 maravedís, dio como fruto que se los pagaran en la mesada de julio. Por otra parte, a la vista de la documentación, no cabe duda de que el italiano *Giardoni* fue favorecido por su compatriota don Antonio Moresqui quien además de acumular la jefatura de los oficios de Ramillete, Repostería de Estado, Panetería y Cava, tenía potestad para encargar obras para la servidumbre de los reyes, príncipe de Parma etc, lo que le convertía en la persona que más piezas de plata encargaba de Palacio.

1800:

Curiosamente la situación se invirtió este año y *Olivares* superó a *Giardoni* en el número de encargos. A comienzos del año 1800 tenía hecho un *calentador* para la servidumbre del infante don Carlos Luis, que como se dijo fue el primer nieto de Carlos IV, y es quien aprovechó las piezas del neceser del hijo que perdió la infanta Mª Amalia. Entre los objetos que componían ese neceser, hechos todos por *Olivares*, había una copa con su badila, pero quizá para cuando fue a usarla el nuevo infante se habría reutilizado en otro servicio y fue necesario encargar otro *calentador,* que los tasadores describieron de esta forma el 9 de enero: «un calentador de plata redondo liso con tapa engoznada, cañón por mango de madera y rosca suelta con armas reales, pessa siette marcos, una onza, tres ochabas y media...»; la hechura se pagó a 17 reales la onza.

Por otra parte este año trabajó en algunas alhajas de la Real Capilla. En abril de 1799 el receptor de ésta le había dado para arreglar obras de gran riqueza e importancia devocional como el relicario del Lignum Crucis —que era de oro y estaba guarnecido con diamantes y rubíes— y un libro de oro con diez y ocho reliquias. Con posterioridad le hizo entrega de numerosas piezas en plata también para componer (entre las que se encontraban los siete candeleros grandes que él mismo realizó en 1790-92 y la cruz de altar a juego que hizo *Giardoni*) y un atril viejo para que hiciera uno nuevo, que lo destacamos especialmente por haberse conservado.

El nuevo *atril* y todas las composturas costaron —tras descontar la plata vieja entregada— 19.028 ½ reales y según su costumbre el platero exigía se le entregara

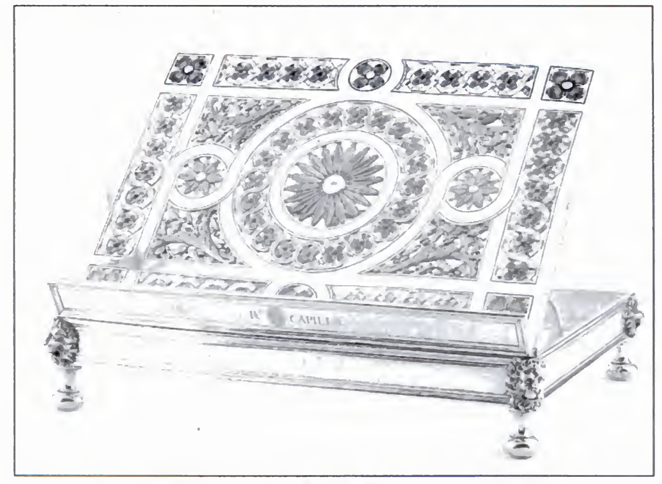


LÁMINA 2. *Atril (1800). Palacio Real de Madrid (© Patrimonio Nacional).*

«en dinero metálico sonante y no en vales reales mediante a que todos los jornales de mi casa y fuera de ella los he pagado en especie metálica...»

Por la descripción que hacen Correa y Castroviejo al tasarlo comprobamos que el *atril* (lám. 2) estaba acabado el 27 de febrero y es el que se conserva en el Palacio Real de Madrid con la marca personal de *Fermín de Olivares*; se trata de una pieza inédita que no aparece recogida en el Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional[10]. La descripción de los citados ensayadores es tan exhaustiva que no hay duda en identificarlo con el conservado: «un atril grande de plata quadrado, prolongado con quatro balaustres torneados astreados y quatro cabezas de león por pies, con la chapa engoznada calada, cincelada de oxas y flores y por el reberso una pieza que sirbe para subir y bajarla, pessa diez y ocho marcos, cinco onzas y una ochaba...». El precio del material fue de 3.131 ½ reales, pero el de la hechura lo superó mucho, porque al cobrar la asombrosa cifra de 40 r/o el total sumó 5.960 reales.

10 El atril tiene el nº. de inventario 10101109; es de plata en su color; mide 26 cm de alto y lleva únicamente la marca de artífice en la flor situada en el centro del respaldo; asimismo ostenta en el centro de la grada escudo real y una inscripción alusiva a su pertenencia a la Real Capilla. Agradecemos sinceramente a don Fernando Martín que nos permitiera el estudio de esta interesante pieza.

Para julio del presente año de 1800 volvió a encargarse de arreglar más piezas de la Sausería y de hacer completamente nuevo un *plato flamenquilla* que pesó 40 onzas y dos ochavas por cuya hechura recibió 7 r/o. Y en septiembre entregó una cuenta de las composturas realizadas en el oficio de Cerería por orden del contralor; entre las piezas que compuso estaban cuatro candeleros —que siguen teniendo pie con borde de contornos— y dos platillos de despabiladeras desiguales ovalados a uno de los cuales le hizo la *cadena* que le faltaba para unirlo a la tijera. Junto a la cuenta de estas obras se halla un papelito suelto en el que está escrito «con esta cuenta se le abonaron 3.177 reales y 13 maravedís correspondientes a quebranto de vales que en el año de 1797 acordó el señor mayordomo mayor se le abonasen y dejó de comprendérsele dicha cantidad en el abono que entonces se le hizo en la mesada de julio de dicho año», por lo que vemos que aunque a destiempo recibía la compensación por la pérdida del efectivo.

A fines de julio tenía hecha una alhaja curiosa destinada al príncipe de Asturias —futuro rey Fernando VII— y un mes después hizo otra semejante para su hermano el infante don Carlos Mª Isidro. Se trata de una *ayuda* que era el nombre que se solía dar en la época a las *lavativas* que se usaban para el estreñimiento y que en el caso de la familia real se hicieron de plata, marfil y palosanto por lo que tuvieron un alto costo de hechura. La del príncipe era redonda lisa, con tapa y cañón atornillado y una pieza suelta en forma de rodaja para las estopas; pesó 5 marcos, 1 onza y 5 ochavas y media y se pagó por la hechura 40 r/o. La del infante era similar aunque un poco más pequeña ya que pesó 4 marcos, 5 onzas y 3 ochavas y media, pero cobró la misma cantidad[11].

En la misma cuenta de la *ayuda* del príncipe figuraba la relación de piezas reparadas de los siguientes oficios: Cocina de Boca; Oratorio de damas; Capilla de la calle del Tesoro; Real Cerería y Real Capilla. Todo estuvo a satisfacción del tasador Domingo de Urquiza quien dio su conformidad para el pago en octubre de 1800, pero debía seguir cobrando en vales reales pues por otro documento sabemos que en septiembre dirigió un escrito al mayordomo mayor, marqués de Santa Cruz, solicitando se le canjearan por dinero efectivo los vales entregados por la Tesorería Real puesto que «la dilación le imposibilitaba seguir las obras que se le encargaban», por lo que el mayordomo escribió en noviembre al secretario de despacho de Hacienda para que le informara del asunto.

En este año además debemos mencionar el importante conjunto de piezas conservadas y perfectamente documentadas que hizo para la parroquia segoviana de la Santísima Trinidad por encargo de doña Ana Mª de Peralta y Cascales, condesa viuda de Mansilla. No era la primera vez que la ilustre señora, feligresa de la mencionada iglesia, donaba piezas a la Trinidad, aunque en ocasiones anteriores fueron junto a su esposo. El motivo en esta ocasión fue celebrar la fiesta Catorcena de 1800

11 Como en el caso de los barreños y orinales, las ayudas que hizo para príncipe e infante fueron estudiadas por nosotros en P. NIEVA SOTO, «Criados y cofres...» ob. cit.



LÁMINA 3. *Guarniciones de libros litúrgicos (1800). Parroquias de la Trinidad y de San Martín. Segovia.*

para lo que costeó un cáliz, un juego de vinajeras, dos atriles y las *guarniciones* en plata para cuatro *libros* litúrgicos que fueron las que realizó *Olivares*, siendo el resto de plateros segovianos. Los citados libros son dos *misales*, un *epistolario* y un *evangeliario* (lám. 3), tres de ellos conservados en la iglesia a la que se destinaron y uno de los misales en la de San Martín de Segovia, al menos desde 1986 en que fue estudiado por Javier Montalvo[12].

12 J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*. Madrid 1998, pp. 128-129 (tesis doctoral inédita). Agradecemos sinceramente la generosidad del doctor Montalvo al proporcionarnos las fotografías, fichas y documentación de las mencionadas obras de Fermín de Olivares, fruto de su investigación. Todos los adornos son de plata en su color calados y miden 9,3 x 13 cm los de los ángulos; 16 x 11 el central y 4 x 14,5 cm los cierres de los misales y 3 x 9 cm los de los otros dos.

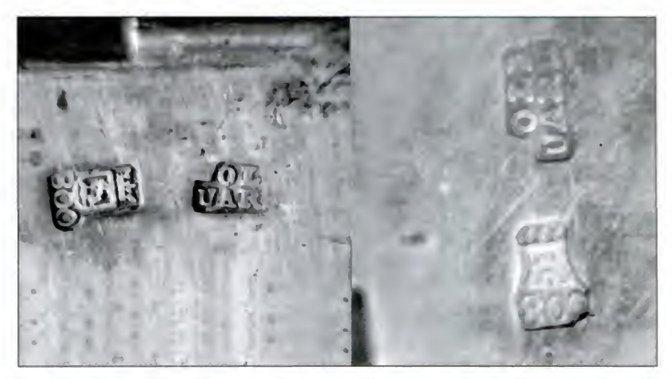


LÁMINA 4. *Marcas de Villa y Corte de Madrid de 1800 y personal del platero Fermín de Olivares en uno de los misales de la parroquia de la Trinidad. Segovia.*

Todos llevan la misma decoración tanto por anverso como por reverso, consistente en unos adornos en las cuatro esquinas, otro de mayor tamaño con el triángulo divino, emblema de la Trinidad en el centro, y dos cierres engoznados en el canto. Las guarniciones se hicieron en Madrid puesto que llevan las marcas correspondientes a Villa y Corte sobre la cifra 800, además de la personal del artífice: OLI/UARES (lám. 4). Desconocemos la razón del encargo a *Olivares* por parte de la condesa —máxime teniendo en cuenta que el resto de las obras que donó las hicieron plateros segovianos— y no pensamos que fuera determinante que *Fermín de Olivares* hubiera nacido en La Granja de San Ildefonso (Segovia), pues toda su actividad profesional la desarrolló en la Corte, sino más bien que como los libros estaban editados en Madrid se pudo pedir al platero que los comprara y los mandara ya con las guarniciones por razones prácticas, o bien al librero que buscara un platero de prestigio para hacer el encargo. En vista de las pocas obras conservadas del artífice no cabe duda de que la existencia de este conjunto de cuatro marcadas y documentadas tiene un gran valor. Interesa destacar que aunque la inmensa mayoría de las obras que realizó fueron civiles, todas las conocidas hasta el momento son religiosas.

1801:

En el mes de febrero volvió a arreglar piezas de la Real Capilla y de la Cocina de Boca para la que hizo nuevos además dos *ataletes* por los que cobró 48 reales y una *cazuela de mano* aprovechando una vieja que por la tasación sabemos era pe-

queña, redonda, lisa y con mango; pesó 4 marcos, 5 onzas, 5 ochavas y su hechura se estimó en 10 r/o. En agosto hizo una *lavativa* para el infante don Francisco de Paula —que tenía ya siete años— semejante a las que había realizado para sus hermanos varones aunque un poco mayor porque pesó 6 marcos, 2 onzas y 7 ochavas; era redonda, lisa, con tapa atornillada, rodaja para las estopas y mango de marfil; asimismo por la hechura recibió 40 r/o[13].

Muy ocupado debía estar el platero y broncista *José Giardoni* para que don Vicente Moresqui que le encargaba siempre las obras y composturas de los oficios que él dirigía se las encomendara a *Fermín de Olivares.* En esta ocasión fue un numeroso grupo de piezas del Ramillete y Estado cuya cuenta —presentada el 2 de septiembre— importó 16.311 reales, de los que se descontaron 1.835 ½ reales de la plata vieja que se le entregó para fundir. Las nuevas y su precio de hechura fueron: tres *platos trincheros* (6); un *chocolatero* (12) dorado por el interior; dos *cucharas* y un *tenedor* lisos y otro decorado con filetes (6).

Para noviembre tenía terminados dos *braseritos* para espíritu de vino (alcohol mezclado con menos de la mitad de su peso de agua) destinados a la Real Cocina de Boca «...redondos echos de aros, con seis cartones, los tres por pies, los otros engoznados, una pieza en el medio con tres cartones, candileja con tapa de cinco mecheros, cañón para el mango de madera, rosca suelta, una pieza sobrepuesta y una cadena pendiente, unas pinzas cada uno, todo liso...pessa diez y seis marcos, cinco onzas, tres ochabas...». En la cuenta del artífice se explicaba que estaban hechos a martillo y que por razón de las hechuras le pagaron 3.201 reales (24 r/o). Asimismo estaban terminados entonces cinco *platos trincheros* y tres *tapas* para ellos del oficio de Sausería, costando las hechuras 14 r/o.

1802:

Este fue el año en el que tuvo lugar la llamada jornada de Barcelona en la que la familia real abandonó la Corte —entre el 12 de agosto y el 8 de enero de 1803 que regresaron a Aranjuez— para celebrar el doble enlace del príncipe de Asturias y su hermana la infanta Mª Isabel con el príncipe de Nápoles y su hermana la infanta Mª Antonia respectivamente. Obviamente la larga estancia de los Reyes, sus hijos y servidores, fuera de Madrid y los sucesivos cambios de asentamiento, ocasionó gastos extraordinarios tanto por las obras nuevas que se hicieron, como por las que hubo que arreglar por deterioro o reponer por pérdida. No es probable que los plateros reales acompañaran a la familia real, pues hemos encontrado facturas de artífices de Barcelona y Valencia reparando las piezas que se estropean allí, pero lo cierto es que no se documentan encargos a *Olivares* durante ese año y en cambio al siguiente

13 P. NIEVA SOTO, «Criados y cofres...» ob. cit. Como indicamos entonces, además de hacer la lavativa grande *Olivares* se ocupó de arreglar la pequeña de este infante que le enviaron desde Aranjuez y cuando estuvo terminada se llevó a la guardajoyas.

fueron tantas las obras para arreglar que hubo que pedir colaboración a otros plateros como *Gaspar Colombí*, la *Fábrica de Martínez* o *Nicolás Chameroi.*

1803:

En carta dirigida por don Vicente Moresqui al intendente de la Real Casa el 16 de enero se hace referencia al asunto que acabamos de referir «con motivo del viaje que sus Majestades han hecho a Barcelona y Valencia se halla toda la plata del Ramillete de Estado y Estado de señores gentiles hombres bastante estropiada y arruinada...» El intendente le respondió que se hiciera la obra tras el reconocimiento del tasador *Domingo Urquiza* «tomándose razón de las piezas que se entreguen para componer y las que necesiten renovarse». De ello se ocuparon los ensayadores Correa y Castroviejo desde el mes de febrero y dado que el número de objetos en plata utilizados en el viaje y deteriorados era enorme, el trabajo se repartió entre varios plateros. A la vista de la documentación parece que a *Olivares* le tocó arreglar blanquear, desabollar, soldar y bruñir bastantes piezas de vajilla, siendo el importe total 10.868 reales, 12 maravedís, mientras que *Giardoni* además de reparar muchas hizo las que se necesitaban nuevas, entregando ambos sus cuentas en el mes de julio.

Por su parte *Olivares* en junio había presentado otras dos cuentas una relativa a composturas hechas en bastantes piezas de la Real Capilla y la otra del oficio de Sausería para el que además de varios arreglos hizo nuevos: seis *platos trincheros* (7 r/o), tres de ellos encargados por cuenta propia de don Anselmo Fole, para reponer los que habían desaparecido cuando hizo inventario en enero de 1801 al dejar su cargo. Como la normativa de la Casa Real obligaba al responsable de cada oficio a reintegrar y costear el objeto extraviado, no tuvo otro remedio que encargar la reposición de los platos a *Olivares* aunque habían pasado dos años desde su desaparición.

Todavía a fines del año 1803 se ocupó de arreglar numerosas obras de la Cocina de Boca haciendo además cinco *braserillos de espíritu de vino* y un *portacaldos* aprovechando la plata de los viejos. No se ha conservado pero sabemos cómo eran por las tasaciones «cinco braserillos de plata iguales triángulos con seis cartones, los tres por pies, los otros tres engoznados, una pieza en el medio, candileja redonda, tapa suelta para quatro mecheros, una pieza también suelta sobrepuesta, cañón para el mango con rosca suelta, todo liso con armas reales y letras, pessan 36 marcos, 3 onzas y 3 ochavas». El *portacaldos*, que como siempre era redondo, liso y con tres cartones por pies, llevaba el interior dorado; el costo de las hechuras fue de 19 r/o en los primeros y de 14 r/o en el segundo. En diciembre tenía hecha una pareja de *candeleros* para el oficio de Cerería —que seguían teniendo pie y mechero con borde de contornos— cuya hechura se calculó en 12 r/o; como en el caso anterior la cuenta se pasó al cobro ya en marzo del año siguiente.

1804:

Desde este año trabajaba con asiduidad para la Real Casa *Francisco Elvira,* sobrino del platero real *Pedro Elvira* y más esporádicamente *Carlos Marschal.* En octubre murió el italiano *José Giardoni* y, a pesar de sus múltiples ocupaciones, se asignaron ahora muchos de los encargos al platero, broncista y tasador *Domingo Urquiza.*

Hasta abril de este año no aparece documentado un encargo a *Olivares*; se trataba de 37 *trincheros* nuevos para el oficio del Ramillete de Estado, cuya hechura se estimó en 6 r/o; los platos eran todos iguales redondos con borde de contornos y pesaron 126 marcos y 6 onzas. Por otra parte a lo largo del verano fue haciendo un numeroso conjunto de piezas para el oficio de Sausería que entregó en el mes de septiembre y del que sólo mencionamos lo nuevo y el costo de la hechura: 99 *platos* redondos con borde de contornos, siendo 95 *trincheros*, una *flamenquilla* y otros tres algo mayores; el peso de todos fue 335 marcos, 4 onzas, 6 ochavas y la hechura se pagó a 6 r/o. Por otro lado diez *tapas*, cuatro de ellas ochavadas, cinco redondas y una cuadrada para distintos platos, todas lisas, caladas, con asa volante y borde de contornos dos 2 *forros para terrinas* redondos con dos botones por asas, dorados por dentro; pesaron 90 marcos, 5 onzas y 7 ochavas y por su hechura recibió 12 r/o.

1805:

A fines de septiembre tenía terminados los seis *braserillos de espíritu de vino* que le habían encargado del oficio de Cocina de Boca, que eran como los ejecutados en 1803, cobrando también por la hechura 19 r/o. Al mismo tiempo aprovechando las mismas piezas inservibles realizó por encargo del oficio de Furriera para las servidumbres del rey y el príncipe en el Palacio de Aranjuez unos *orinales* redondos, lisos, con asa y con las armas reales grabadas y una *bacinica* —de mayor tamaño— también circular, lisa y con asa; pesaron 24 marcos, 5 ochavas, 5 ochavas y media y por la hechura le dieron 12 r/o. Las piezas se remitieron al Real Sitio en un cajón que se mandó hacer al carpintero.

En estas mismas fechas del oficio de Sausería le pidieron distintos reparos y que hiciera siete *tapas* para varios tipos de platos pesando 54 marcos, 6 onzas y 2 ochavas y cobrando la hechura a 12 r/o. Además hizo nueva la *copa de oro de una huevera* aprovechando la vieja y recibiendo por su hechura 500 reales (alrededor de 180 r/o). La tasación nos completa los datos sobre esta obra «una copa de oro redonda lisa con moldura al canto para un huevero con tornillo, pessa dos onzas, seis ochavas y tres granos, es de ley de veinte y dos quilates, vale ochocientos ochenta y un rreales y tres quartillos de vellón»; la huevera se completaba con cucharita y estuche que no hubo que rehacer.

En octubre entregó dos cuentas: una de las composturas que hizo para la Real Capilla que importó la cantidad de 4.152 reales y otra de lo realizado para el oficio de Ramillete y Estado que fue de 7.290 reales; en ambas exigía se le diera «en dinero contante y sonante y no en vales». El arreglo de la vajilla de Estado y las obras del Ramillete habían sido un encargo de don Vicente Moresqui y eran de una gran variedad (varios modelos de platos, tapas, salseras, terrinas, cafeteras, chocolateros, braserillos de espíritu de vino, coperas, azucareros etc); hizo además cuatro *tenedores* nuevos usando la plata de los viejos y cobró la hechura a 6 r/o. Para inicios de diciembre tenía terminados los arreglos de algunas piezas de la Cerería, destacando por su forma los *platos de despabiladeras* que llevaban cuatro cartones por pies, puente, asa de cartón vuelto y tijeras pendientes de una *cadena* de eslabones lisos que ahora hizo nueva.

1806:

En el mes de marzo tuvo listo el encargo que le hizo el nuevo jefe del oficio de Sausería don Genero Gutiérrez. Primero hizo dos *salseras* aprovechando las viejas «...grandes iguales de plata, ovaladas, en forma de barco con pie, dos asas, tapa con remate, la una calada y un plato compañero en contornos cada una con armas reales...»; pesaron 16 marcos, 6 onzas y media ochava y por la hechura recibió 24 r/o y en junio hizo también para este oficio seis *platos* y siete *tapas* de formas diferentes. La siguiente noticia de este año se refiere a su trabajo aderezando las piezas que habían pertenecieron a la difunta princesa doña Mª Antonia de Nápoles. El encargo procedía del oficio de Ramillete e incluía también el arreglo de objetos de la vajilla de Estado y del Real Sitio de Aranjuez. Cuando las recibió arregladas a fines de julio Moresqui casi no pudo firmar la certificación debido a su ancianidad. Del conjunto de obras solo hizo nuevos tres *tenedores* labrados de filetes por cuya hechura cobró 6 r/o.

Para mediados de septiembre arregló para el oficio de Sausería algunas *tapas* de diversos platos añadiéndoles más plata y a inicios de octubre tenía arreglados 8 bacinicas, 4 orinales y 2 cazoletas para el de Furriera. Las tasaciones durante este año las hizo solo el ensayador *Antonio Castroviejo* al fallecer *Blas Correa*. Su sucesor fue *Pedro Colomo* quien ya aparece junto a Castroviejo en las tasaciones del año siguiente. Por otra parte a partir de julio actúa de tasador de la Real Casa *Alfonso Urquiza* por indisposición de su padre *Domingo* quien todavía repasó alguna cuenta en octubre, un mes antes de fallecer, pasando definitivamente el cargo a su hijo en 1807.

1807:

En enero hizo dos *tenedores* nuevos labrados de filetes por 6 r/o y arregló varias piezas más del oficio de Ramillete, como una *cazuela* con mango hecho a martillo. En

abril entregó al nuevo jefe del oficio de Panetería don Francisco Chacón un *jarrillo* al que le abrió agujeros en la tapa «para respiración del bao del agua», desabolló y doró por dentro dejándolo como nuevo.

Para la Semana Santa de ese año tuvo que arreglar y limpiar varias de las alhajas de la Real Capilla y curiosamente en las sobredoradas indica que les dio «color de Alemania». En diciembre presentó varias cuentas por las composturas que hizo en numerosos objetos del oficio de Ramillete y Estado; del de Panetería y Cava —para el que realizó nuevos seis *pies de salvillas* redondos y dorados-; de la Cocina de Boca —haciendo dos *cucharones* grandes redondos que por estar trabajado a martillo pidió 14 r/o de hechura y un *cubierto* completo liso valorado en 5 r/o.

1808:

Todas las noticias encontradas de este año tanto de arreglos, limpieza y obras nuevas están a nombre de *Fermín de Olivares* quien aunque no entregó las cuentas hasta agosto había ido haciendo el trabajo durante los meses anteriores. Lo más significativo es la nota que se incluye en una de ellas por la que descubrimos que el objetivo de toda esta actividad era «para cuando viniese el señor emperador de los franceses» es decir para causar buena impresión a Napoleón en su visita a Palacio.

Los encargos que recibió el artífice en este tiempo procedían de la Real Capilla; y oficios de Cerería; Panetería y Cava; Ramillete, Repostería de Estado y Sausería. Detallamos sólo las obras que se hicieron nuevas aprovechando la plata de las viejas: un *chocolatero* «...redondo liso con quadrado por pie, cañón para el mango, tapa suelta con remate, dorado por dentro con armas reales, pesa tres marcos, siete onzas, ochaba y media...» por cuya hechura recibió 8 r/o; varios *tenedores y cucharas* labrados de filetes a 6 r/o, todas ellas destinadas al Ramillete y Repostería de Estado. Además hizo para la Sausería 18 *trincheros* «...iguales redondos en contornos con armas reales letras y números, pesan sesenta y un marcos y una onza...» por los que le pagaron 8 r/o de hechura.

Estas parece que fueron las últimas obras que *Fermín de Olivares* realizó para la Casa Real y que no llegó a cobrar, pues como es sabido la invasión napoleónica frenó toda actividad en la Corte, obligó a salir de España a la familia real y colocó en el trono a José Bonaparte. Recordamos que el platero falleció en 1810 según su viuda Antonia Jadraque «víctima de su lealtad y de los atropellamientos y saqueos que le hicieron los criados y satélites del intruso Rey José Napoleón» y que cuando murió su esposo le adeudaban 37.000 reales correspondientes a las obras de 1808[14].

14 P. NIEVA SOTO, «Un dibujo, nuevas obras...» ob. cit., pp. 363-364. En este artículo nos referimos a la solicitud dirigida en 1832 por Antonia Jadraque al rey Fernando VII en la que pedía se prorrogase la pensión que se le asignó —dados sus escasos recursos— e informaba al rey Fernando VII de la situación vivida por ella ante la prematura muerte de su esposo que la dejó en una posición económica muy precaria.

Es de lamentar que la vida de un platero tan activo acabara de manera dramática, pues no parece que trabajara más desde entonces (al menos para la Real Casa), muriendo dos años después —si hemos de creer a la viuda debido a los atropellos de los súbditos del rey intruso que quizá asaltaran su obrador— con apenas 60 años y dejando en una situación económica precaria a su viuda y tres pequeños hijos.

Como colofón pretendemos sacar unas breves conclusiones de los datos extraídos de la documentación sobre los precios pagados por las hechuras en piezas civiles (que son la mayoría de las que hizo), puesto que en nuestra opinión es un asunto de gran interés, pero escasamente tratado por los investigadores de la platería. De todo el periodo conocido de producción de *Olivares* —que abarca de 1789 a 1808— detallaremos por orden alfabético de tipos los precios mínimos y máximos pagados por su hechura en reales por onza: asa de tapa (18), atalete (6-8), ayuda (40), bacinica (8-12), barreño (7-12), braserillo de lumbre (8-10), braserito de espíritu de vino (19-24), cafetera (8-12), cacerola con o sin mango (6-10), calentador (17), cazuela (8-10), compotero (5), copa de oro (unos 180), cuchara (5-6), cuchara calada para azúcar (240), cucharón (10-14), chocolatero (7-12), espumadera (10), flamenquilla (5-7), forro de terrina (12), guarnición de taza (135), marmita (10), orinal (8-16), perol con asas (6), pistero (14), plato real (5), plato redondo grande (10), plato ovalado de cuarta clase (14), portacaldo (10-14), salero (10), salsera (24), tapa de cazuela (7-10), tapa de plato (8-12), tenedor para batido (4), tenedor liso (4), tenedor con adorno de filetes (4 ½-6), tetera (10), trinchero (4 ½-8), vaso (8).

Comparando estos precios con otros conocidos de las mismas piezas realizadas en época de Carlos III y también de Carlos IV por otros artífices, podemos asegurar que el trabajo de *Olivares* estuvo muy bien remunerado, pues rara vez cobró menos de 5 r/o y cuando lo hizo fue por objetos muy comunes como cubiertos o platos que se hacían en abundancia y no solían llevar adorno. Por otra parte de los casi 40 tipos señalados prácticamente la mitad superó (a veces mucho) los 10 r/o. Los precios excepcionales como los 240 de la cuchara, los 180 de la copa de oro, los 135 de la guarnición, los 40 de las ayudas, o los 24 de las salseras los justificaba en su cuenta por tener mucha labor.

Cultos, advocaciones, donaciones y ofrendas en la Murcia del Setecientos

ANTONIO PEÑAFIEL RAMÓN
Universidad de Murcia

El sentido de la religiosidad en la España del Antiguo Régimen presenta, como, por supuesto, ocurre también a lo largo de otras épocas, marcados rasgos utilitarios. Intentar hablar, así, de advocaciones y cultos supone hacerlo también, evidentemente, de donaciones y ofrendas. De agradecimientos materiales por el favor recibido, de solicitud de intercesiones plasmadas posteriormente en posibles recompensas.

En función, además, de la importancia de cuestión tan significativa y definitoria como viene a ser lo que comporta en sí el concepto de *gratitud*, en un mundo en el que agradecer favores y préstamos, sellar pactos, acuerdos y alianzas representaban, en suma, algunos de los intereses ocultos tras el obsequio de un presente[1]. De modo que, siguiendo a Peter Burke, se nos indica cómo el arte —pues realmente lo era— de regalar hacía ver toda una auténtica declaración de intenciones en pos de la obtención de un favor[2]. Ya que los regalos —y englobamos en ello lo que podríamos considerar su vertiente sacra, esto es, la posibilidad de las mencionadas

1 Cfr. al respecto el -excelente- estudio de N. GARCÍA PÉREZ, «Mencía de Mendoza y el intercambio de regalos: Una práctica obligada entre la élites de poder» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 157-171. Con abundante y actualizada bibliografía al respecto.

2 Ibidem, p. 158.

ofrendas y donaciones— se hallaban integrados en toda una red de expectaciones asumidas tanto por los sectores humildes como, por supuesto, por los más elevados, educados en el amplio y rotundo concepto de la generosidad[3]. Aunque, eso sí, no podía ser lo mismo la entrega de un presente como consecuencia de un mérito que un regalo llevado a cabo por mera y simple cortesía. Si bien, en cualquier caso, pasaba a establecerse una relación personal, una correspondencia y, desde luego, una reciprocidad basada en el interés por ambas partes[4].

Y así ocurre dentro de situaciones, hechos, actitudes y circunstancias marcadas y definidas, normalmente, por cuanto constituyen las buenas normas y principios de la cortesía, en las que pinturas, medallas, tapices o joyas sirven —y resultan valiosas, desde luego, en todos los sentidos— para premiar actuaciones o agradecer intercesiones[5], de modo que la situación puede, como hemos dicho, hacerse extensiva al ámbito y panorama religioso del momento, aun cuando entonces se trate, como por otra parte resulta lógico y comprensible, de una relación unidireccional: la del hombre o mujer que acude a fuerzas o instancias superiores para pedir, suplicar o implorar algo: sabiendo que, a cambio, es norma establecida presentar su ofrenda ante el favor recibido.

De este modo, *las imágenes* conceden favores a los fieles, y éstos hacen valer sus recompensas, bien a través de los tan característicos exvotos, extendidos a lo largo de los tiempos[6], bien a través de ofrendas de carácter material.

Como viene a ocurrir, precisamente, como claro ejemplo a indicar al respecto, en la propia Murcia del siglo XVIII, marco o espacio, a fin de cuentas, del sistema de religiosidad en que ésta se desenvuelve de cara a poder apreciar las manifestaciones en las que hombres y mujeres de la época *creen* y a las que, sin duda, se aferran desde un punto de vista espiritual.

Y ello en tanto que la ciudad constituye por si misma, aparte de sus Iglesias, Conventos, Cofradías y Asociaciones religiosas, un auténtico templo vivo de devoción y celebraciones piadosas, que aprovechan cualquier ocasión para manifestarse públicamente, para expresar su amor y su advocación a determinadas imágenes, en las que depositan su confianza, en tanto que a ellas acuden con la finalidad de sentirse protegidos. Siendo, además, éste el culto mariano por excelencia, cuyo

---

3 Ibidem.

4 Ibidem, p. 159.

5 Ibidem.

6 Y así lo vemos, por ejemplo, en las Cantigas de Alfonso X, al hablarnos de un caballero que, estando de caza, pierde su azor, siendo tal su desconsuelo que hace labrar uno en cera, lo ofrece a Santa María de Sirga (Palencia), lo coloca en su altar y, tras rezar, la figura de cera llega a convertirse en pájaro real (J. CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa*. Madrid, 1978, p. 109).

Semejante situación hallamos (en Murcia) en la imagen de Nuestra Señora de la Cabeza, en el Convento de Nuestra Señora de la Trinidad, mostrando «pinturas, cuerpos de cera y cabezas de plata», o en las imágenes de Jesús y María», «con variedad de presentallas que son memorias de favores que han recibido» (J. VILLALBA y CÓRCOLES, *Pensil del Ave María*. Murcia, 1730, p. 307).

soporte esencial será la imagen, que llegará a tomar un realismo inusitado ante la costumbre, poco extendida en otros lugares, de vestirla, coronarla o adornarla con joyas[7]. En un momento, además, como serán fundamentalmente los siglos XVII y XVIII, en que las joyas se convierten en complementos fundamentales del atuendo, tanto sobre el cuerpo como en los diferentes textiles para engalanarse. Creando una imagen de suntuosidad aplicada sobre todo a cabellos, sienes, orejas, cuellos, brazos, muñecas, manos e, incluso, tobillos y pies[8].

Situación que llegará a provocar, más tarde, la crítica, rechazo y censura de Ilustrados, al considerar semejantes costumbres como un insulto al arte y al buen gusto. De modo que el propio Ward nos dirá: «En Francia el culto divino no es menos majestuoso, pero es menos costoso que aquí. Los templos tienen los adornos duraderos que da la arquitectura, escultura y demás artes nobles; las imágenes salen primorosas de la mano del artífice, y no se visten ni se les ponen diamantes, creyendo la gente docta, sabia y devota de aquel país que es más conforme a los principios de nuestra religión, a la práctica y a la disciplina antigua de la Iglesia primitiva aplicar estas riquezas a la imagen viva de Dios, y a aquéllos en cuyas personas se viste y alimenta Jesucristo, esto es, a los pobres verdaderos»[9]. En tanto que el historiador del Arte Antonio Ponz: «No hay paciencia para ver que a una imagen de Nuestra Señora del Rosario, de mármol y acabada de todo punto, le hayan puesto sobre los vestidos que ya tenía de dicha materia otros de tela, haciéndola comparecer ridícula, como usted se puede figurar, cuando antes, con su vestidos, que trazó el escultor, no lo era»[10].

Para pasar a relacionarse, así, a veces, con un tipo de culto a las imágenes que puede, incluso, llegar a conducir a la superstición, como nos indicará, también, el propio Forner en sus *Diálogos*: «El hombre religioso reza porque ama ardentísimamente a Dios; el supersticioso reza sin cuidarse de las virtudes. Aquél dará culto a una estampa, a una medalla, a una cinta, mirando estas representaciones como recuerdo de sus originales y prendas sagradas de la reverencia y amor que debe a éstos; el supersticioso dará culto a la medalla por medalla, a la cinta por cinta, y se manifestará harto indiferente en el amor de Dios y caridad hacia el prójimo»[11].

Encontrando así, como aspectos o consideraciones características del momento, interesantes referencias testamentarias de determinadas donaciones efectuadas a distintos Conventos de la Ciudad, bien sea en metálico o, incluso, en fanegas de trigo, o en todo un conjunto de ornamentos para sus Iglesias o Capillas. Como,

---

7 G. LEMEUNIER, «Una sociedad en crisis» en *Historia de la Región Murciana*. T. VI. Murcia, 1980, p. 160.

8 J. NADAL INIESTA, «La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII». *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 447.

9 J. SARRAILH, *La España Ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, 1974, p. 657.

10 Ibidem.

11 Ibidem, p. 658.

por ejemplo. «ternos, vinajeras, platillos y cálices» para la celebración del sacrificio de la Misa. Casullas, albas, amitos y cíngulos para sus sacristías e, incluso, cuadros para su mejor disposición y adorno[12]. Solicitando, eso sí, ser encomendados en las oraciones de los miembros de tales conventos, disponiendo a cambio la celebración de misas por su alma[13]. Como ocurre también en relación con Capillas, como la del Rosario, o Cofradías. Sin olvidar la devoción a diferentes advocaciones de la Virgen (Nuestra Señora de la Fuensanta, Nuestra Señora del Valle). Manifestada a través del deseo de mayor adorno de sus Iglesias[14], del aceite para sus lámparas o de donaciones de cera, así como también a los propios Santos. Todo ello en función, además, de una forma más de querer *purificar* el dinero, así como de un intento de comprar la Gloria, en función, como inicialmente indicábamos, del marcado carácter utilitario de la religiosidad de la época[15].

Circunstancia reflejada igualmente a través de otro gran fenómeno del momento, como viene a ser *la rogativa*, es decir, la forma de intento de comunicación —y sobre todo de reconciliación— del hombre con Dios, a fin de procurar calmar su *Justa Ira*. Por los constantes pecados del género humano, representados a través de castigos, sequías, enfermedades y catástrofes. Acudiendo a aquellas imágenes o reliquias cuya fama de intercesoras o milagreras las hacen ser indispensables. Y mostrando su agradecimiento por el favor recibido por medio de regalos materiales a la imagen intercesora. Como puede ser, por citar algunos ejemplos, la entrega de 300 ducados para «alaxa que discurriesen más conveniente» para la Virgen de la Arrixaca; 100 doblones por «no tener los bestidos que corresponden a su lucimiento» a Nuestra Señora de la Fuensanta; 300 reales como aportación a los 6000 que costaba la fabricación de una lámpara de *plata* para dicha imagen, o 100 doblones por parte del Concejo, y otros 100 del Cabildo Catedral, también para su culto[16].

De este modo, joyas, alhajas, vestidos y presentes están perfectamente incluidos en el panorama general de donaciones y ofrendas en la época. Como forma, pues, de satisfacer las inquietudes religiosas del momento y, al tiempo, de pretender mostrar —y demostrar incluso— la superioridad socioeconómica de unos frente a otros. Motivos, en suma, que conducen, sobre todo a damas de la alta sociedad a donar sus joyas para engalanar determinadas imágenes[17].

---

12 A. PEÑAFIEL RAMÓN, *Testamento y Buena muerte*. Murcia, 1987, p. 162.

13 Ibidem.

14 Ibidem, p. 163.

15 Ibidem, p. 164.

16 A. PEÑAFIEL RAMÓN, *Mentalidad y religiosidad popular murciana en la primera mitad del siglo XVIII*. Murcia, 1988, p. 326.

17 J. NADAL INIESTA, ob. cit., p. 455.

Circunstancia que podemos hacer extensiva, igualmente, a otros sectores de la sociedad como podrían ser, igualmente, canónigos, tal y como podemos apreciar, por ejemplo, en alhajas de la Virgen de la Paz, Purísima Concepción o Virgen de las Lágrimas, contenidas en el Inventario del Tesoro de la Catedral de Murcia de 1807 (M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La significación del Inventario en el estudio de los Tesoros Catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del Inventario del Tesoro de 1807». *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, p. 464.

Y así podemos constatarlo, efectivamente, a través de determinadas relaciones de la época al respecto, teniendo en cuenta, además, que la devoción a las distintas advocaciones de la Virgen es muy variada en la ciudad de Murcia[18]

Constituyendo ejemplo, sin duda, claramente representativo el Inventario de joyas, vestidos y alhajas en poder de la Camarera de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Murcia, a principios del siglo XVIII, documento que señalábamos ya en su momento[19] como indicativo de su importancia y prestigio en la ciudad, independientemente, por supuesto, del no menos interesante Inventario de objetos de la Sacristía de la Capilla de dicha Cofradía[20]. Y ello en tanto que la configuración de la Cofradía del Rosario se habría llevado a cabo en Murcia a finales del siglo XV, en función del movimiento a favor del Rosario prepagado por Alain de la Roche desde 1470. Pudiendo decirse que, a principios del siglo XVI, la Cofradía era ya toda una institución en la ciudad, estando concluida la construcción de su Capilla, anexa al templo de Santo Domingo, a comienzos del siglo XVII, y emprendiéndose, una vez repuesta la Cofradía de los enormes gastos de sus obras, los pasos referentes al ornato y embellecimiento de su nuevo edificio[21]. Al tiempo que, al otorgársele licencia para realizar un Camarín y colocar en él su Sacratísima Imagen, entre su Ermita y la Casa de los Almodóvar, le ofrecerán los vecinos de la plaza del Mercado, y los de la calle Trapería, «una considerable limosna», a fin de ayudar en lo posible a los gastos de dicha obra»[22]

De este modo, y gracias al mencionado Inventario podemos, en efecto, apreciar la serie de vestidos propios de la Imagen, realizados en su práctica totalidad en tela de *plata*, y entregados, cedidos o regalados —tal como se indica, incluso, de forma concreta y detallada— por importantes señoras del momento, pudiéndose citar entre ellas distinguidos apellidos e incluso títulos de nobleza, como sería el caso de la marquesa de Tenebrón o la Condesa de Belmonte, cuando no, por supuesto, realizados a expensas de la propia Cofradía.

Resultando no menos interesante el conjunto de joyas especificadas al respecto, así como de rosarios. Debiéndose destacar, en el primer caso, y dentro de los materiales sustentantes, el claro predominio del oro sobre *la plata*, en tanto que dentro ya del grupo de materiales sustentados hallamos la presencia de diamantes y esmeraldas, rosas y perlas, así como de un gran número de aljófares, o perlas de

18 A. PEÑAFIEL, *Mentalidad*... ob. cit., p. 91.

19 Cfr. A. PEÑAFIEL, *Mentalidad*... ob. cit., p. 68. Documento mencionado también posteriormente por J. NADAL INIESTA, ob. cit., p. 456 y «La platería de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Murcia». *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 345.

20 Cfr. J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*. Murcia, 1982, p. 193 a 200.

21 Ibidem, pp. 19-20.

22 A. PEÑAFIEL, *Mentalidad*... ob. cit., p. 68.

menor calidad y, en algún caso, de claveques, o cristales imitando el diamante[23]. Al tiempo que, para los rosarios, encontramos una mayor abundancia *de plata,* en combinación con ámbares, corales, granates, puzolas, venturinas, pasta de buche de ballena, vidrios, caracolitos, etc.

Lo cierto, pues, en que, en 30 de Diciembre de 1709, estando en las casas de Dª Ginesa Abellán, viuda de D. Bartolomé Fernández de Heredia, escribano que fue del número de esta ciudad, se realiza el correspondiente Inventario al cuidado de su camarera, por parte de D. Fernando Cano de Ruedo, Abogado de los Reales Consejos, en función de comisión dada por la Ilustre Cofradía, verificándolo del modo siguiente[24]:

Bestidos

— Primeramente, un bestido de raso liso blanco y bordado con lentejuelas de oro forado en tafetán zeleste, que es el más antiguo que tiene dicha Santa Imagen, y el que dió Dª Ginesa Jumilla.

— Otro bestido de Tela de plata, blanco, forado en tafetán gamuzado, que es el que llaman del terno, que lo hizo dicha Ilustre Cofradía.

— Otro de chamelote, de plata de color de caña, guarnecido de encajes de seda a colores, forado en tafetán anteado que es el que dió Dª Margarita Landa.

— Otro de tela de plata berde, guarnezido con puntas de plata forado en tafetán verde, que lo dió dicha Dª Margarita.

— Otro de tela de joias encarnado con flores de aro, forado de tafetán azul, que lo dió Dª Luisa Guill.

— Otro bestido antiguo, de tela de plata, Campo musco y negro y flores menudas guarnefzidas de esterilla de plata enrasada, foro de tafetán anteado, que lo dió Dª Jinesa Alcázar.

— Otro antiguo de tela de plata berde, guarnezido de puntas de plata grandes, forado en tafetán berde, que lo dió Dª María de Roda, mujer de Don Jerónimo Sandobal.

---

23 Puesto que con la decadencia de la monarquía de los Austrias, y problemas económicos del Imperio español, la joyería se iría viendo obligada a rebajar los costes de fabricación, por lo que, a fin de abaratar en lo posible el precio de las alhajas, se irían sustituyendo las piedras preciosas de gran calidad por otras de menor importancia, pasando a proliferar los aljófares, claveques, así como otros tantos cristales y minerales que imitaban rubíes, esmeraldas, etc. creándose, así, una falsa pedrería importada de Francia (Cfr. J. NADAL INIESTA: «La joyería...» ob. cit., p.452)

24 Archivo Histórico Provincial de Murcia, Protoc. 2678. 30 —Dic— 1709. fs. 146r-151v. Documento ya mencionado (ver nota 19) e incluido íntegro en el Apéndice Documental de nuestra Tesis Doctoral *Formas de religiosidad colectiva en la ciudad de Murcia en la primera mitad del siglo XVIII.* Murcia, 1986, pp. 1285-1294.

Dado que en la actualidad hemos podido comprobar el deterioro experimentado por el libro de Protocolos señalado, a causa de la humedad, imposibilitando parte de su lectura, hemos optado por reproducir el texto en su práctica integridad, al ser, quizás, el único testimonio de la totalidad de su contenido.

— (f. 146v). Otro bestido de tela musco y plata guarnezido con encaje de plata y oro, sobre colonia, forado en tafetán musco, que lo dió Dª Isabel Guill.

— Otro bestido de tela de plata musco claro, con quatro guarneziones de puntas de plata, forado de tafetán zeleste, que los dió Dª Franzisca de Verástegui.

— Otro bestido de tela rosa seca y oro, con flores negras, forado en tafetán verde.

— Otro bestido de tela plata zeleste con encajes de plata zerrados con seda negra, foro tafetán anteado, que lo dió Don Juan Lariz.

— Otro de tela verde, con encaje de plata al canto, en tafetán encarnado, que lo dió Diego de Acosta.

— Otro bestido de tela de plata color oja de oliva con encaje ancho al canto, forado en tafetán musco, que lo dió Dª Cathalina Sandobal.

— Otro de raso liso encarnado bordado de seda color de garza forado en tafetán zeleste, que lo dió Dª María de Roda.

— Otro de tela de Pragmática afelpado, color musco, con flores afelpadas, forado en tafetán gamuzado, que lo dió Dª María de Roda, mujer de Don Antonio de Roda, del ábito de Santiago.

— Otro de tela de plata musca guarnezido con dos encajes de plata grandes, la basquiña y el manto con solo uno forado en tafetán musco, que lo dió Dª Constanza Salbador.

— Otro de brocado o raso de oro con flores dibersas guarnezido con encaje de plata al aire, forado en tafetán encarnado que lo dió Dª Theresa de Silba, biuda de Don Gaspar de Oca, marquesa de Tenebrón.

— Otro de raso liso color gamuzado con flores de oro y plata guarnezido con encaje ancho de plata, forado con tafetán anteado, que lo dió Dª Nicolasa Ferro.

— Otro de pragmática blanco, flores afelpadas de dibersos colores y foro de tafetán musco, que lo dió la Condesa de Velmonte.

— Otro de raso de Ginebra con plata forado (f. 147r). en tafetán verde, que lo dió Dª Mariana de la Parra Nabarro, biuda de Don Fernando Cano de Ruedo.

— Otro bestido de raso ordinario color verde, con barias flores, forado en olandilla colorada, que lo dió María de Jódar.

— Otro de raso ordinario, color encarnado con guarnizión de oro enrejado, mui antiguo, forado en tafetán zeleste, que lo dió Dª Catalina de los Reyes.

— Otro de chamelote de plata muy biejo, color blanco guarnezido con oro, forado en tafetán azul, que se le pone a la Imagen de Nuestra Señora de los Desamparados, propia de dicha Ilustre Cofradía.

Joias

Primeramente una joia que con su industria y cuidado y de dicho su marido hizo dicha camarera de filigrana de oro toda ella con diez y seis rosas alrededor; en la de arriba una esmeralda grande, y las dos de los lados con siete diamantes cada una; otras dos de aljófar, las dos que siguen con seis esmeraldas pequeñas cada una y un

diamante en medio, las otras dos con quatro diamantes maiores cada una, las otras dos que se siguen con quatro esmeraldas maiores en cada una; las otras dos de aljófar como las de ariba; las otras con tres diamantes la una, y una esmeralda la otra, y la última de aljófar con una esmeralda grande en medio, pero menor que la de la frente, y toda la dicha toca compuesta de aljófar, y sesenta y cinco perlas gruesas y otras quatro gruesas, una en cada una de dichas rosas de aljófar; la qual dicha Dª Ginesa dijo haberla echo juntamente con el zetro que tiene dicha Santa Imajen sin interbenzión de dicha Ilustre cofradía, y que una y otra alaja las tenia dadas dicha Santa Imajen con condizión de que dicha su Ilustre Cofradía no pueda desazerlas ni benderlas con pretexto alguno que las vinculaba para ello en toda forma; y que si se bendiessen fuese de ningún efecto la benta de ellas, y pasasen como si también se desizieran a la Imajen de Nuestra Señora de la Arijaca, sita en el Combento de San Augustín.

— Item una joia de cristal labrado, con unas imájenes de Jesús nazareno y Nuestra Señora en estampa.

— Item una joia de filigrana de oro con aljófar menuda, y una perla redonda en medio.

— Otra de filigrana de oro con aljófar y zinco perlas y una Imajen de Nuestra Señora y el Niño en estampa.

— (f.147v). Otra joia de oro y aljófar rezia con estampa de Nuestra Señora y San Joseph.

— Un lazo de oro enredado con aljófar al canto y en medio en una rosita engastada en diamante, que lo dió dicha camarera.

— Una joia de cristal guarnezida de oro al canto, y en ella escrito el nombre de Jesús.

— Otra de filigrana de oro con estampa de San Antonio

— Un corazón de cristal engarzado con oro, de barias reliquias el zentro.

— Otra joia de oro esmaltada, y en medio una imajen de Nuestra Señora de el Pilar y dos anjelitos abajo, todo de oro, y al pie engarzada una piedra blanca ordinaria, y en los anjelitos un Claveque y por pendientes tres perlas gruesas.

— Un corazón de cristal, y en él esculpidas las insignias de la Pasión de Nuestro Redemptor engarzado de oro y esmalte.

— Una cruz de cristal con labor de oro.

— Una cruz pequeña de oro esmaltada.

— Un papagaio de oro esmaltado con una concha de perla grande en el pecho, embutida.

— Una joia pequeña de oro y aljófar con unos granos de aljófar más rezios que otros y una estampa de Nuestra Señora y el Niño.

— Otra joia pequeña de filigrana de plata sobredorada con estampa de Nuestra Señora y el Niño.

— Un agnus de oro y esmalte con raios de oro con estampas de Nuestra Señora y San Juan.

— Un pelícano con tres polluelos en joia con raios, todo de oro y entre cada raio dos perlas que todas las que tiene alrededor son beinte y quatro perlas, y en medio una concha con perlas en bruto.

— Un agnus de oro mazizo el zerco y esmaltado con estampa de Nuestra Señora de la Soledad y Santa Catalina de Sena.

— Un otro agnus de oro esmaltado por un lado estampa de Nuestra Señora y el Niño y por otro de San Franzisco.

— Otro agnus de cristal engarzado, y todo y el sobre engarze de un cordoncillo de oro y esmalte azul con estampas de la Santa Faz por un lado, y por otro Nuestra Señora y el Niño.

— Un quadrito de cristal liso, y escrito en él el Dulce Nombre (f. 148r) de Jesús.

— Una estrella grande de cristal llana.

— Un agnus redondo pequeñito, y dentro de él una benturina, y en ella pintado un Santo Cardenal y por el otro lado escrito el Dulce Nombre de María.

— Una gargantilla de catorce rositas de cristal llanas.

Rosarios que dicha Camarera dijo poder serbir al culto de Nuestra Señora por estar a lo moderno y dezente.

— Un rosario de puzolas en bruto engarzado en plata con una Cruz de Carabaca de plata.

— Otro Rosario de puzolas finas engarzado en plata con una medalla grande de filigrana de plata, y de lo mismo dos cruzezitas de Carabaca.

— Otro Rosario de piedras ágatas engarzado en plata.

— Otro de calambuco engarzado en oro con una cruz grande de oro, enrejada y hueca, de echura redonda.

— Otro de ámbares claros, engarzado en filigrana de plata, con tres medallas de filigrana de lo mismo.

— Otro de ámbares del mismo color engarzados en filigrana de plata y con otras tres medallas de filigrana de plata más grandes que los de el antezedente.

— Otro de ámbares grandes, con una cruz y tres medallas de filigrana de plata, ensartado en cordón de seda.

— Otro de ámbares más rezios con un medallón de cristal y en él pintado el ábito de Calatrava y ensarte de seda.

— Otro de ámbares gruesos ensarte de seda.

— Otro de ámbares muy rezios con una cruz de plata mediana, ensarte ordinario de seda.

— Otro de ámbares ensarte ordinario de seda.

— Otro rosario de coral engarzado de filigrana de plata con los Padres Nuestros de filigrana y tres corazones de lo mismo al remate.

— Otro de coral engarzado en oro y por Padres Nuestros unas encomiendas de San Juan, de oro y esmalte blanco.

— Otro rosario de corales pequeños engarzado en plata sobredorada con tres corazones de lo mismo al remate.

— Otro de granos finos menudos engarzado en filigrana de plata con tres medallas de lo mismo.

— (f.148v) Y en este estado se quedó este ymbentario por ser tarde y haber dicho la dicha doña Jinesa Avellán y Baeza, Camarera de dicha Santa Imajen que para proseguir este dicho Imbentario a menester abrir unas arcas donde tiene diferentes alajas de dicha Santa Imajen. Y respecto de haberse perdido las llabes es necesario llamar a un zerrjero para que bea si puede discurrir modo como sin lesión de dichas joias se puedan abrir, por lo qual asta tanto que dicho zerrajero benga, y dè la providencia de abrir dichas arcas se quede en este estado, encargándole a dicha doña Jinesa tubiese promptos y de manifiesto todas las alajas que quedan por inventariar para la tarde de este dia y de cómo así se hizo saber por dicho Don Fernando Cano Buedo, como comisario de dicha Ilustre Cofradía. Yo, el escribano, dí fee, y lo firmamos.

Licenciado don Fernando Cano Buedo. — *Ante mí, Salvador del Castillo.*

En la dicha Ciudad de Murzia en el dicho día, mes y año dichos, dicho Licenciado Don Fernando Cano Buedo, Abogado de los Reales Consejos y vecino de esta Ciudad, como comisario de la Ilustre Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, con asistencia de mí, el escribano, passamos a las casas de dicha Dª Jinesa Abellán y Baeza, Camarera de dicha Santa Imajen; y estando en ella se prosiguió dicho imbentario de las alajas de dicha Santa Imajen en la forma:

— Primeramente, un rosario con ensarte ordinario.

— (f.149r). Otro rosario de barias piedras engarzado en plata con tres cruzes de lo mismo.

— Otro rosario de cristal rezio, con ensarte ordinario de seda.

— Otro rosario de quarenta quentas de oro huecas que sirbe de cadena, es cada una como una rezia abellana, y dicha Camarera dixo estar vinculado para dicha Santa Imajen mucho tiempo había.

— Otro de quentas de pasta de buche de ballena, como ochenta quentas engarzadas en oro por uno y otro lado, y el oro con barios esmaltes, y al remate una pera grande de dicha pasta, y de dicho esmalte y oro cojida que también dixo estar vinculada para dicha Santa Imagen.

— Item una cadenilla de filigrana de plata que se halló en la caja donde estan los dichos rosarios.

— Item en dicha caja unos brazeletes de ámbares menudos.

— Item otros brazeletes de granos finos.

— Item se hallaron en dicha caja dos tornillos para poner la luna en el trono quando la Octaba, y dichos tornillos son de plata.

<u>Belos</u>

— Primeramente, un velo de ormesí encarnado con puntas bordadas de cañamago, con su zenefa, todo bien trazado.

— Otro belo de tafetán color rosa seca con puntas negras sin zenefa.

— Otro de belillo de plata ussado sin zenefa

— Otro de gassa con flores de oro y seda con zenefa, que lo imbió Don Francico Carasco Marin desde la ciudad de Méjico en Indias.

— Otro de tafetán pajizo guarnezido con encajes negros y zenefa.

— Otro de tafetán blanco guarnezido de puntas negras con zenefa.

— Otro de gasa listada y sin zenefa.

— Otro de tafetán verde ya usado y sin zenefa.

— Otro de tafetán verde listado con zenefa.

— Otro belo de chamelot de plata guarnezido con oro y zenefa

— Otro belo de tafetán encarnado con flores y puntas blancas que tambien tiene zenefa.

— Otro de tafetán listado musco y blanco, sin zenefa.

— Otro velo nuevo de tafetán encarnado con zenefa.

— Otro de tafetán morado con zenefa.

— Otro velo de tafetán blanco listado de listas encarnadas.

— Otro velo de gassa de colores con zenefa.

— (f. 149v). Otro velo de tafetán azul con zenefa y abierto.

— Dos velos que tiene la imajen de San Joseph que es de dicha Ilustre Cofradía, el uno de tafetán verde con zenefa y otro de cordonzillo de sedas a colores abierto.

<u>*Tocados*</u>

— Item se ponen por Imbentario diez y ocho tocados de barias coronas de plata, de raso, y ordinaria de dibersos colores para el adorno de dicha Santa Imagen.

<u>*Garzotas*</u>

— Item se ponen por Imbentario beinte garzotas ia usadas para adorno del trono quando sale de prozesión dicha Santa Imajen.

<u>*Camisas y enaguas*</u>

— Item se ponen por Imbentario tres camisas y dos enaguas blancas de lienzo muy delgado, con encajes, y algunas desiladas.

— Item tres camisitas del Niño, de lienzo delgado, con encajes y desilados.

<u>*Toallas de color*</u>

— Item se pone por imbentario una toalla de tafetán encarnado con puntas de oro y plata para dar la paz en las Misas de la Octaba.

— Otra de tafetan verde y blanco listado, y tejido con plata, para lo mismo.

<u>*Toallas blancas*</u>

— Item se ponen por imbentario tres toallas de lienzo nuebas con encajes finos para el aparador que se haze en la octaba.

— Item se pone por imbentario una cubremesa bordada de seda ya cortado, con tafetán carmesí a los contracantos que sirbe a dicho aparador de la plata quando la octaba.

Palias

— Una palia de cortados seda y oro de lo mismo que la cubremesa antezedente.

— Otra palia de cortados de lo mismo y bordados en gasa de seda y oro, barias figuraziones de hombres y animales.

— Otra palia antigua bordada de seda y hilo de oro con encajes de plata al canto, forada en tafetán encarnado.

— Otra palia nueba bordada a galones de seda, que la dió Don Diego Fernández del Castillo.

(f. 150r). Albas, zíngulos y amitos:

— Tres albas de lienzo delgado guarnezidas con puntas y gafeta de plata para abrocharlas.

— Otra alba, que la dió el Lizenziado Antonio Carrasco, Presbítero, guarnezida de encajes grandes y mui finos.

— Tres zingulos de colonia con sus cabos de oro y seda.

— Quatro amitos guarnezidos con encajes.

— Barios purificadores y cabos de altar para la Octaba.

— Un cubrecáliz de tela de plata antigua, color zeleste, guarnezido de encajes negros, y toda esta ropa aunque toca a la Sachristia dicha camarera dixo que por reserbada para la función de la Octaba estaba en su poder.

Ropa y alajas del Niño que saca dicha Santa Imajen dia de la Candelaria.

— Item se ponen por imbentaria una echura de un Niño Jesús que compuso dicha señora Camarera en toda esta ropa, pañal, babador, gambox, mantillas y juguetes que son una Cruz de cristal engarzada en plata sobredorada, una rama de coral con cadenilla de plat, un agnus de plata, una imaxen pequeña de Nuestra Señora del Pilar, de plata, una cruz de Carabaca de plata, una campanilla de plata, una cruzezita de plata, dos higas, una de cristal engarzada en plata, y otra de coral engarzada en lo mismo, y otra higa sobredorada en el Gambox, otra higa de cristal engarzada en plata, una barita de cristal engarzada en filigrana de oro por el assa, y un niñíto pequeñito, en un nicho pequeño de plata.

Ropa de San Joseph

— Una túnica de ormesí color musco y oro guarnezida con oro, que es la que se le pone a dicho Santo el día que se saca la prozessión de la Candelaria, y baja con Nuestra Señora a la Iglesia de Santo Domingo.

— Otra túnica de raso musco con plata y flores blancas, antiguo forado en olandilla musca.

— Otra de raso color musco y blanco.

— Una capa de tela de plata musca y oro, como la túnica primera, con ribetes a tiras de galón.

— Otra capa de ormesí doble musco.

— (f. 150v). Una melena pelo negro.

— Una colona y bueltas para las manos de encajes finos.

— Item un niño Jesús bestidito de corto que dicha Su Camarera a echo por dicho Santo.

— Item se ponen por imbentario quatro caidos de tafetán bordados con puntas falsas para los quatro lados de las andas en que se pone el Santo.

Y todas estas alajas referidas dijo dicha Dª Jinesa ser las que pueden por su dezenzia serbir al culto de dicha Santa Imaxen, y la de San Joseph. Y que hará expresión de otras que también son de dicha Santa Imaxen y ilustre Cofradía que de su orden a separado para que se disponga de ellas por no ser nezesarias ni dezentes el usar de ellas; que las que son de ellas se prosigue este imbentario en la forma siguiente:

— Un rosario de coral ensartado en cordonzillo de seda.

— Otro rosario de palo del aguila engarzado en bronze.

— Otro Rosario de lo mismo con el propio engarze.

— Otro Rosario de bidrio azul y blanco ensartado en seda.

— Otro de nácar con ensarte ordinario de seda.

— Otro de quentas lecheras con engarze de bronze.

— Otro de piedra melada con ensarte de seda.

— Otro de Cristal, quentas menudas ensarte ordinario de seda.

— Otro de caracolitos engarzado en plata con tres cruzezitas de Carabaca.

— Otro de anulares menudos ensarte ordinario con ensarte, digo con una cruzezilla de plata de Carabaca.

—Otro rosario de coral labrado con ensarte ordinario.

— Otro de ámbares medianos con ensarte ordinario.

— Otro de anulares más viejo con ensarte ordinario.

— Otro de coral engarzado con filigrana de plata y en la cruz un corazón.

— Otro rosario de quentas ordinarias y engarzado en plata.

— (f. 151r). Item se pone por imbentario una lámina de plata de un palmo de alta y es de la efigie de Nuestra Señora del Rosario, y de oja que llaman de a quatro.

— Un corazón grande de plancha de plata.

— Un relicario mediano de plata sobredorada.

— Una cruz grande de Carabaca de plata, con las efigies de un cruzificado y la Puríssima Conzepción en los lados.

— Un medio cuerpo como los de zera en plancha de plata.

— Un par de pechos pequeños de plancha de plata.

— Un lazo de filigrana de plata.

— Un relicario de Nuestra Señora del Sagrario con filigrana de plata.

— Una Soledad con filigrana de plata al canto.

— Un Corazón de plata sobredorado con una Santa Faz y San Juan con sus bidrieras y gastado el dorado.

— Una cruz grande de Carabaca de plata sobredorada y maziza.

— Otra cruz grande y maziza de plata sobredorada echura de Carabaca.-

— Otra Santa Faz en un relicario de plata todo.

— *Otras quatro cruzes de plata de dibersos tamaños y de echura de la de Carabaca.*

— *Tres cruzes de cristal, una de Carabaca y dos llanas.*

— *Un espejo de filigrana de plata como una mano de grande, con diversas piedras falsa engastadas en la filigrana.*

— *Otra Santa Faz en un corazonzito de plata sobredorado...*

Y si interesante y significativo resulta el mencionado Inventario, no menos representativo sería el relacionado con advocación como la de Nuestra Señora de la Fuensanta, «con un culto y una devoción tal que exigía un exorno de alta calidad estética»[25].

Ya que, aunque, al parecer, los primeros testimonios de su existencia se referirían al s. XV, lo cierto es que desde comienzos del XVIII su influencia experimenta un ascenso meteórico, especialmente en los casos de rogativas y, dentro de éstas, en las solicitudes por agua y nieve[26], pasando, incluso a llegar a sustituir a la antigua Patrona, Virgen de la Arrixaca.

Existe, pues, un especial interés por parte del Cabildo Catedralicio para dotarla de un rico ajuar de carácter suntuario, ante la enorme devoción popular que suscita su culto[27]. Ya que, efectivamente, dicho Cabildo contaría con una imagen de la que sería propietario y que reunía, además, los requisitos pedidos a las imágenes para lograr esa devoción: carácter de antigüedad, con conexión, incluso, con la Reconquista, capacidad para poder salir en procesión, posibilidad de ser vestida y adornada, y un bello Niño en su brazo[28].

No pueden, así, extrañarnos los testimonios de la época, al referirnos cómo su templo se halla repleto de exvotos, tales como pinturas ofrecidas por devotos favorecidos» de su liveral mano», mortajas «de muchos a quien esta Señora resucitó (sic), muletas de a quienes dio pies», etc.[29]. E igualmente, todo un importante capítulo de ofrendas materiales. De forma que donaciones y ofrendas vendrán a ser algo repetido y constante, como podemos apreciar al experimentarse un robo de sus alhajas y vestidos, en poder de su camarera, por un valor aproximado de 400 pesos[30]. Para producirse a continuación, tras infructuosas diligencias, obsequios y ofrendas por parte del pueblo. Situación que se repetiría, igualmente, en 1754[31].

25 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, «Un dibujo de platería inédito en el Museo de Bellas Artes de Murcia». *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 548.

26 A. PEÑAFIEL, *Mentalidad...* ob. cit., p. 321.

27 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, ob. cit., p. 548.

28 G. RAMALLO ASENSIO, «El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la Catedral de Murcia durante el siglo XVII» en G. RAMALLO (coord.), *El comportamiento de la Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, p. 270.

29 J. VILLALBA, ob. cit., p. 137. Cit. A. PEÑAFIEL, *Mentalidad...* ob. cit., p. 92.

30 A. PEÑAFIEL, *Mentalidad...* ob. cit., p. 93.

31 Ibidem.

De modo que, hacia 1758, hallamos nuevamente relación de las distintas alhajas y vestidos de la imagen, con motivo precisamente de la cesión del cargo hecha por su camarera a su hija, la marquesa de Corvera[32]. La relación —ahora mucho más escueta— resulta una vez más, significativa con respecto a la cuestión, ya expuesta, de vestir y adornar a las imágenes:

Inventario de alhajas y vestidos de la Virgen de la Fuensanta
— Un rostrillo de oro, con esmeraldas, perlas y algunos diamantes.
— Unas manillas de aljófar de diez y seis bueltas
— Una cadena de oro.
— Un rosario engastado al parecer en oro, con tres medallas de lo mismo.
— Un anillo de plata sobredorada, con siete piedras verdes.
— Otro rosario engastado en plata, las cuentas de ámbar.
— Una corona dorada con piedras falsas.
— Una corona del Niño.
— Una corona de plata de la Madre de Dios.
— Otra corona de plata del Niño.
— Dos zetros, el uno dorado y el otro de plata.
— Un bestido de tisú de oro.
— Otro blanco, con flores de plata y oro.
— Otro bestido zeniziento, con plata.
— Otro de color de rosa, con plata.
— Otro bestido encarnado, con oro y plata antiguos.
— Otro de montería blanco con encaje de plata.
— Otro de damasco verde floreado.
— Un zagalejo de color de rosa de plata..
— Un bestido de tela berde de oro sin hazer.
— Los buelos correspondientes, lazos y flores para los referidos bestidos.
— Un arca de pino para custodiar dichos bestidos.
— Otra arca mediana, forrada en baqueta, con clavazón dorada para las dichas alhajas.

Mencionándose, así, como vemos, la existencia de un determinado número de coronas, tanto para la Virgen como para el Niño. Ya que, efectivamente, entre los distintos objetos ornamentales de las imágenes marianas debe distinguirse entre aquellos que poseen un significado simbólico y los de carácter puramente decorativo. Siendo en este sentido precisamente la corona, en oro o en plata, el adorno más antiguo de la Virgen con un sentido simbólico. Habiendo asociado los reyes a su imagen desde la Antigüedad un conjunto de insignias como manifestación de

32 Archivo Catedral de Murcia, Acuerdos Capitulares, 1758, 22- Sept.

poder. La Virgen coronada camina paralela a la exaltación de su culto, desarrollando el concepto de María Madre y Trono de Cristo, así como, por supuesto, su clara condición de reina[33]. Circunstancia que quedará, además, realzada en el Inventario a través de la presencia de dos cetros, uno de oro y otro de plata, armonizando así con las Coronas de los mismos metales preciosos.

Escueta en exceso, como decimos, resulta en este caso la descripción de las Coronas señaladas en el Inventario, limitándose a indicar si son doradas, con piedras falsas, si pertenecen al Niño o si se trata de coronas de plata para Madre e Hijo. Aunque, en este sentido, sería conveniente mencionar que la Corona como tal se habría añadido a la imagen religiosa en época bizantina, pasando su iconografía al occidente europeo y, lógicamente, también a la España medieval, como *corona Real*, desarrollándose en las etapas de Renacimiento y Barroco como corona labrada, generalmente de plata[34]. Si bien la tipología característica ya del Barroco propiamente dicho será *corona Imperial*, con claras reminiscencias orientales[35].

33 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, ob. cit., p. 543.
34 Ibidem.
35 Ibidem, p. 544.

Juan de Figueroa y Vega (h. 1660-1722). Obras inéditas

MANUEL PÉREZ HERNÁNDEZ y EDUARDO AZOFRA
Universidad de Salamanca

Mencionar el apellido Figueroa en relación con la platería salmantina de finales del siglo XVII y principios del XVIII equivale a referirse a uno de los linajes más importantes del panorama artístico salmantino de ese momento, o lo que es lo mismo, traer a la memoria a alguno de los actores principales en el proceso de recuperación de esta actividad en la ciudad del Tormes que ahora se inicia, y que alcanzará su apogeo con la labor desarrollada por los orfebres de una generación posterior.

Con el trabajo que ahora presentamos nos proponemos alcanzar un doble objetivo, por un lado perfilar la biografía del que sin duda es uno de los plateros salmantinos más importantes de todos los tiempos, recogiendo para ello tanto las ya conocidas como otras inéditas hasta el momento, unas de carácter biográfico y otras sobre su actividad profesional, por otro dar a conocer un conjunto de piezas suyas que hemos encontrado en el transcurso de la investigación que venimos desarrollando sobre la platería en la diócesis de Ciudad Rodrigo, y a partir de ellas hacer una propuesta del estilo que caracterizó a su producción.

Nace Juan de Figueroa Vega y Vega en el seno de una hidalga familia de orfebres, de los que él y su hermano José serán las figuras más destacadas[1]. Fueron sus

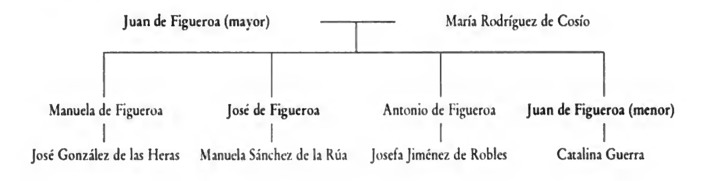
1 El apelativo hidalgo no ha sido empleado en esta ocasión como figura literaria de carácter retórico. Según se recoge en el inventario de bienes realizado a la muerte de Catalina Guerra, mujer de Juan de Figueroa, en un cajón había: *...una real executoria con su sello de plomo pendiente de un*

padres, Juan de Figueroa, «mayor en días», y María Rodríguez de Cosío. Fruto de ese matrimonio fueron cuatro hijos; tres varones, Antonio[2] y los plateros José y Juan, y una mujer, Manuela.

Aunque está sobradamente documentada la condición de orfebre del patriarca de la familia, carecemos de noticias que nos informen de los proyectos u obras en los que pudo intervenir; todo lo contrario que de su paso por la hermandad de los plateros, donde está plenamente documentada su participación en los cargos de dirección[3]. También nos aparece interviniendo en acontecimientos protagonizados por otros compañeros[4]. Desconocemos la fecha exacta de su fallecimiento, aunque debió producirse en el transcurso de los años 1684-85, pues el descargo del coste de su entierro aparece reflejado en el balance económico presentado por el mayordomo de la cofradía de los plateros de ese ejercicio[5].

ÁRBOL GENEALÓGICO DEL LINAJE FIGUEROA

(en negrita los plateros)



---

cordón de seda despachada por Su Majestad y señores alcaldes de yxosdalgos a favor de don Juan don Antonio y don Joseph de Figueroa Bega refrendada de don Pedro Antonio de Mercado secretario mayor de los yxosdalgos de Castilla su fecha quatro de mayo de mil seiscientos nobenta y tres... AHPSA, Prot. 3595, fol. 564.

2 Antonio de Figueroa, mercader de hierro, falleció el 25 de marzo de 1719. Según hace constar en el testamento otorgado en 1690 ante Juan Forcén, estuvo casado con Josefa Jiménez de Robles, hija del escultor Bernardo Pérez de Robles y de su mujer Ana Jiménez Menacho. Precisamente en una sepultura heredada de sus suegros, situada en la capilla del Cristo de la Agonía de la iglesia del convento de San Francisco, ámbito para el que Bernardo Pérez de Robles labró un crucificado, es donde pide ser enterrado. En el documento nombra por testamentario a su hermano Juan, y ordena el reparto de su cuantiosa fortuna entre sus sobrinos y obras pías. AHPSA, Prot. 3810, fol. 575 .

3 Su ingreso debió producirse hacia el año 1663. Unos años después, en 1667, es nombrado mayordomo por primera vez, empleo para el que resultará nuevamente elegido en 1675, en esta ocasión para culminar el mandato de Jerónimo Hernández, fallecido en el ejercicio del cargo. Desempeñó las funciones de diputado de mayordomo en los años 1674 y 1681, y las correspondientes al diputado de cofradía en 1682 y 1684. Libro de Acuerdos de la Cofradía de San Eloy, 1608-1775, varios folios.

4 Sirva de ejemplo que en el año 1678 actúa como testigo en las capitulaciones matrimoniales del platero Jerónimo Roquete. AHPSA, Prot. 3921, fol. 862.

5 Su esposa falleció unos años después, concretamente en el transcurso de los años 1694-95. Libro de cuentas de la Cofradía de San Eloy, 1620-1699, varios folios.

Del hermano de Juan de Figueroa, José de Figueroa y Vega (1665-1714)[6], son más abundantes las noticias de tipo profesional, aunque lamentablemente ninguna de las obras en las que nos consta que intervino se ha conservado, no obstante la magnitud de alguna de ellas nos indica que estamos ante un artista de reconocido prestigio en su tiempo. Como muchos compañeros de profesión perteneció tanto a la cofradía de San Eloy como a la de Nuestra Señora de la Paz, de ambas fue mayordomo, sin que tengamos constancia de que desempeñara otros empleos en la de los plateros[7]. La colaboración con su hermano debió ser habitual, por lo que no extraña que ante las reiteradas ausencias de la ciudad de Juan de Figueroa, principalmente en los años 1700 y 1701, por tener que desplazarse a Santiago de Compostela, para cuya catedral estaba realizando diversas obras por encargo del arzobispo Monroy[8], el ayuntamiento aceptara la propuesta de nombrarle marcador interino.

A falta de nuevas noticias que puedan corregir lo que hasta ahora sabemos, el proyecto más importante en el que intervino lo ejecutó en compañía de Francisco Villarroel. El 9 de mayo de 1712 ambos se comprometen mancomunadamente a hacer un frontal con marco de plata para el altar de la capilla de la Virgen del Rosario del convento de San Esteban de Salamanca, actuando como testigo su hermano Juan[9]. No hay duda que la envergadura de la obra, unido al prestigio del templo al que

6 Recibió el bautismo en la parroquia de San Martín el 17 de septiembre de 1665 (Salamanca, Archivo parroquial de la iglesia de San Martín, Libro de bautismos 1639 y sgts., fol. 165vº.). Su fallecimiento se produjo el 19 de mayo de 1714, habiendo testado con anterioridad. El documento contiene algunas informaciones de interés, como el deseo de ser enterrado en la capilla de las Angustias de la iglesia de San Martín, de la que era parroquiano, en una sepultura propiedad de su hermano Juan. Afirma también que deben ajustarse cuentas con su hermano, junto a quien ha trabajado en diversas obras. También nombra a su hija Josefa de Figueroa heredera de todos sus bienes. AHPSA, Prot. 4132, fol. 380.

7 El ingreso en la cofradía de Nuestra Señora de al Paz se produce en el año 1687, ejerciendo la mayordomía en el año 1696-1697. Libro de Juntas y de Acuerdos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Paz, 1566-1740, sin foliar. Ocupó la mayordomía de la hermandad de los plateros en el año 1693-1694. Libro de Acuerdos de la Cofradía de San Eloy, 1608-1775, fol. 64.

8 Sobre la evolución de la contrastía en Salamanca vid. M. PÉREZ HERNÁNDEZ «Marcadores y Contrastes Salmantinos (siglos XVI al XIX)». *Salamanca Revista Provincial de Estudios* nº. 24-25, 1987, pp. 180-181. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, pp. 44-46.

9 Otros datos de interés contenidos en la correspondiente escritura de obra es que el peso del conjunto no deberá exceder de 450 onzas, que cobrarán por la hechura 7 reales y medio por onza labrada, y el compromiso de entregarlo antes de la festividad de la Virgen del Rosario de ese mismo año, de no hacerlo así serían multados con 50 ducados. Se especifica también que en el centro llevaría un relieve de la Virgen con el Niño entregando el Rosario a Santo Domingo y que el diseño del conjunto les fue entregado a los maestros. AHPSA, Prot. 3592, fol. 431. La noticia ya fue recogida por A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca (estudio documentado de su construcción)*. Salamanca, 1987, p. 72.

va destinada, son razones suficientes para concluir que nos encontramos ante un platero de reconocido prestigio en la Salamanca de principios del siglo XVIII[10].

Centrándonos ya en la figura de Juan de Figueroa y Vega, tenemos que empezar confesando que desconocemos el año de su nacimiento, aunque teniendo en cuenta las fechas en que se produce su ingreso en la hermandad de los plateros, a principios de los años ochenta, éste debió producirse hacia 1660. Sabemos que estuvo casado con Catalina Guerra, mujer de fortuna, como se desprende tanto de la cuantiosa dote que aportó al matrimonio como de los abundantes bienes que legó a sus hijos en su última voluntad[11]. Fruto del matrimonio fueron dos hijos Manuela, bautizada el 16 de noviembre del año 1680[12], y Fernando Antonio, que lo fue en la misma iglesia el 13 de mayo del año 1693[13]. Siempre fueron feligreses de la céntrica parroquia de San Martín, en la que como va dicho recibieron el bautismo sus hijos, y donde disponían de sepultura propia, concretamente en la capilla de la Virgen de las Angustias.

Aunque no siempre vivieron en el mismo lugar sí lo hicieron siempre en calles próximas a la Plaza Mayor. La primera residencia de nuestro platero fue una casa propiedad del Hospital de Niños Expósitos que tenía alquilada conjuntamente con su hermano José en la calle de la Rúa, en la que aún vivía en 1690, momento en el que se elabora un censo con los nombres de los parroquianos de la iglesia de San Martín[14]. Algunos años después, en 1704, su esposa tomará en alquiler de forma

---

10 No es el único frontal que se hace por estos años para alguno de los altares de la iglesia del convento de dominicos, que una vez culminada su construcción centra ahora todo su interés en el ornato del conjunto. En el año 1700 Pedro Benítez y Diego Blanco de Armenteros contrataron la hechura de un frontal para el altar del retablo, con un relieve del martirio de San Esteban en la medalla del centro. El marco de este frontal no se contrató hasta el año 1711, y se encargó a Francisco Villarroel, correspondiendo a Juan de Figueroa la elección de la traza más adecuada, de las dos que se presentaron al prior del convento. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ob. cit., pp. 70-71.

11 Según manifiesta el propio Juan de Figueroa en el momento de otorgar la carta de pago de dote, documento que lleva fecha de 22 de enero del año 1714, ésta ascendió a 49767 reales y medio, de los que 10000 los recibió de mano de sus suegros (AHPSA, Prot. 3596, fol. 136). Respecto a la relación de los bienes muebles e inmuebles propiedad de su esposa está contenida en el inventario elaborado tras su muerte (AHPSA, Prot. 3595, fols. 552 y ss.); por si no fuera suficiente, el mismo Juan de Figueroa afirma en su testamento que todos los bienes de que disfrutó en el matrimonio correspondían a la legítima materna, y por eso pasaron directamente a sus hijos en el momento del fallecimiento de su esposa (AHPSA, Prot. 5733, fols. 346 y ss.)

12 Salamanca. Archivo parroquial de la iglesia de San Martín. Libro de bautismos de los años 1639 y ss., fol. 312vº.

13 Salamanca. Archivo parroquial de la iglesia de San Martín. Libro de bautismo de los años 1639 y ss., fol. 456vº.

14 Debe ser esa la misma casa que alquiló en 1686, cuando se remató en él la obra del sagrario del retablo del convento de Agustinas, proyecto al que más adelante nos referiremos (AHPSA, Prot. 1686, fol. 741vº.). Por lo que respecta al censo de parroquianos, elaborado con el fin de determinar quiénes por su condición de feligreses podían ser beneficiarios de una dotación, es un documento de cierto interés, pues por un lado nos permite comprobar como los plateros salmantinos se habían ido desplazando de su ubicación primera, la Puerta del Sol, al nuevo centro urbano entorno a la Plaza Mayor, y por otro nos facilita una nómina de plateros en activo con su lugar de residencia. En la plaza:

vitalicia unas casas propiedad de la misma iglesia situadas en la Plaza Mayor, frente a las casas consistoriales, por las que abonará una renta anual de 1500 reales, sin duda el cambio estaba en consonancia con el prestigio y la ingente actividad que por esos años desplegaba nuestro platero.

La última década del siglo XVII y los primeros años del XVIII fue el periodo de mayor actividad de Juan de Figueroa, así lo confirman los numerosos encargos que entonces recibió. Esa circunstancia permitió al matrimonio disfrutar de una holgada posición económica y destinar parte de esos ingresos a la formación de un abundante patrimonio rústico e inmobiliario formado por tierras, viñas, huertos y casas adquiridas en los términos municipales de las localidades salmantinas de Castellanos de Moriscos y Cantalpino[15]. Una imagen parecida es la que nos proporcionan otros documentos hallados en el archivo de protocolos, y que nos presentan a un Juan de Figueroa con suficientes recursos como para socorrer mediante préstamos a su yerno[16] y a otras personas[17].

No tenemos ninguna duda de que la circunstancia que cambió el rumbo de su vida fueron los acontecimientos acaecidos en Salamanca durante la Guerra de Sucesión, más concretamente la invasión de la ciudad llevada a cabo por las tropas portuguesas al mando del Marqués de Fontearcada en el transcurso del mes de septiembre del año 1706[18]. Él mismo lo confiesa en un documento notarial otorgado conjuntamente con su esposa el 19 de agosto de 1711, en el que piden a los mayordomos de la iglesia de San Martín una rebaja de la renta de la casa donde viven, se está refiriendo a la de la Plaza Mayor, o en su defecto que les sea permitido ofrecérsela a otra persona (recordemos que la tenían alquilada de por vida),

---

Juan Gutiérrez, Juan Antonio Orozco, José Sobrina (Saurina), Antonio Luis de la Cruz, Pedro Carrillo, Manuel Guerra, Antonio Blanco, Francisco de Silva, Antonio Bermúdez, Antonio de Ledesma. En la Rúa: Jerónimo Roquete, Jacinto Velasco, Pedro Benítez, el hijo de Gil (Agustín Gil), Diego del Campo, Juan de Figueroa, Lázaro de Olondriz, Pedro de Montemayor. AHPSA. Prot. 4454, fols. 835 y ss. La casa pasará en el año 1704 a ser la residencia de otro platero, Antonio López Lozano (AHPSA, Prot. 5339, fol. 21).

15 El 14 de abril del año 1700 otorga escritura de compra de dos viñas situadas en el término de Cantalpino por la nada despreciable cantidad de 200 ducados. Tres años después, el 4 de abril de 1703 adquieren un huerto y una tierra en el mismo término; unos días después, el 26 de ese mismo mes y año, compran una casa en esa localidad. AHPSA, Prot. 5729 y 5339, fols. 476, 76 y 88, respectivamente.

16 El 4 de abril de 1703 Juan de Figueroa otorga un poder a su hija Manuela Antonia de Figueroa para que pueda cobrar en su nombre de su marido José González de las Heras, regidor de la villa del Barco, para ella y para aumento de su dote 17000 reales que le había prestado en 1702 para socorro de sus necesidades, con el compromiso por parte de su yerno de devolvérselo cuando le fueran reclamados. AHPSA, Prot. 5339, fol. 163.

17 El 19 de septiembre de 1703 Juan de Figueroa otorga un poder a un vecino de Astorga para que pueda cobrar en su nombre del cura del lugar de Gurrillon los 2000 reales que le prestó para sus menesteres cuando pasó por Salamanca (AHPSA, Prot. 4127, fol. 46).

18 Sobre el impacto de este y otros conflictos en la conservación de la platería salmantina, M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Salamanca y la Guerra. Repercusiones en la platería». *Salamanca Revista de Estudios* nº. 40, 1997, pp. 61-84.

dado que *como los son publicos del saqueo que ejecutaron los enemigos en mi casa en que perdi considerable porción del caudal en dinero plata oro y otras alajas, y averme llevado prisionero a Portugal en rehenes donde me mantuve tanto tiempo a expensas de repetido socorro que se me embiavan con notable menoscavo de mi hacienda...*[19].

No será este el único documento que nos habla de las fatales consecuencias de esos sucesos en la vida y hacienda de Juan de Figueroa, dos años antes, en 1709, su esposa había acudido a los tribunales para que estos la protegiesen de las presiones a las que se veía sometida por los acreedores, que le exigen pagar lo que les adeuda, solicitando le concedan un tiempo en tanto resuelve la situación en que se encuentra, con su marido prisionero en Portugal y la tienda desatendida[20].

No debieron ser fáciles los años siguientes, en los que por otro lado las noticias sobre su persona disminuyen. En 1714 fallece su hermano José[21]; tres años después, en 1717, su mujer, siendo el inventario de sus bienes un documento rico en información sobre sus propiedades, incluyendo además papeles con noticias sobre la actividad profesional de su marido[22]. En 1719 muere su hermano Antonio, y en 1722, concretamente el 30 de marzo, se produce su óbito[23].

Como ya hemos dicho su testamento, redactado unos días antes, el 19 de marzo[24], aparte de las consabidas referencias al lugar elegido para ser enterrado, misas y limosnas, así como referencias a su familia, mujer e hijos, contiene constantes alusiones a su extrema pobreza *...que por allarme sin vienes ni caudal alguno no se paguen derechos de ofrenda por allarme como me allo mui pobre en casa de mi hija doña Manuela de Figueroa y Vega manteniéndome la suso dicha y aiudando a ello mi hijo don Fernando de Figueroa y Vega...* No es la única llamada a su apurada situación, al mandar a obras pías la limosna acostumbrada señala que, por no disponer de caudales, *suplico a dichos mis ijos que por amor de Dios lo cumplan de su caudal por no tener como no tengo segun dicho es ninguno mio...*; más adelante vuelve a confirmar que debido a sus achaques y necesidad no adquirió bien alguno tras la muerte de su esposa, viviendo de la caridad de sus hijos, y añade *así lo declaro para que conste y que no tengo alaja de poco ni mucho valor...* Termina el testamento con

---

19 AHPSA, Prot. 5340, fols. 50 y ss.

20 AHPSA, Prot. 3595, fol. 552.

21 Vid. Nota 6

22 AHPSA, Prot. 3595, fols. 552 y ss. Entre los tasadores figuran Simón Petí, pintor, que tasó los cuadros y pinturas, y Francisco de Villarroel, que tasó las joyas.

23 *Fee de muerte. Juan Lopez de Sopuerta escribano real y de el numero de esta ciudad de Salamanca zertifico y doi fee que oy día de la fecha estando en la casa donde vibio y murio don Juan de Figueroa Vega que fue de esta dicha ciudad vi naturalmente muerto al suso dicho y puesto con su mortaja y avito de nuestro padre san francisco y dello me pidio testimonio don Fernando de Figueroa Vega hijo del suso dicho y a este pedimento lo signo y firmo en Salamanca y marzo treinta de mil setecientos y veinte y dos años...* AHPSA, Prot. 5733, fol. 292.

24 AHPSA, Prot. 5733, fols. 346 y ss.

una referencia a las posibles causas de su muerte, llegado el momento de firmar su última voluntad asegura el notario que no pudo hacerlo *por el achaque de la gota y temblores de las manos.*

Por lo que respecta a las noticias encontradas sobre él en el archivo de la cofradía de San Eloy lo primero que debemos señalar es la confusión que en los primeros momentos genera la coincidencia de nombre y apellido con el de su progenitor, de ahí la imposibilidad de determinar en algunas ocasiones a quien se está refiriendo, salvo claro está cuando nombre y apellido va acompañados de los consabidos «mayor» o «menor o moço». Sí podemos afirmar que la primera vez que, sin duda, nos consta su presencia en una junta de plateros fue en la celebrada el 25 de junio de 1683, convocada para la elección del mayordomo del año siguiente, siendo Juan de Figueroa «moço» uno de los cuatro optantes a la mayordomía, que finalmente recayó sobre Diego del Campo. Honores de mayordomo no los recibió hasta que fue elegido por tal para el periodo 1686-87, mientras que las obligaciones de diputado, bien de cofradía o de mayordomo, las ejerció en los años 1688-89, 1689-90, 1695-96, 1696-97 y 1701-2[25].

No por conocida debemos dejar de mencionar su condición de Marcador de la ciudad de Salamanca, empleo en el que sucedió a Antonio Sánchez, y en el que permaneció hasta su cese en 1704[26]. En contra de lo que suele ser habitual en las relaciones mantenidas entre ayuntamiento y personas designadas por él para desempeñar estos puestos, por lo general fluidas, los desencuentros fueron la norma habitual durante el fielato de Juan de Figueroa, como se comprueba por las constantes llamadas de atención que el ayuntamiento le hace sobre la necesidad de cumplir con sus obligaciones. Ya en la primera sesión celebrada por el consistorio en la que Juan de Figueroa figura desempeñando el cargo, celebrada el 27 de junio de 1696, se alude a supuestos excesos cometidos por el Marcador en el ejercicio de sus funciones, respondiendo Juan de Figueroa, por medio de una declaración jurada fechada el 9 de febrero de ese mismo año, que cobra lo mismo que quienes le precedieron en el cargo: Andrés Rodríguez y Antonio Sánchez. Superado este primer contencioso, y como es costumbre en estos casos, su reelección se va a producir de forma automática en los años sucesivos.

La necesidad de trasladarse a Santiago de Compostela, para cuya catedral estaba realizando diversos encargos, justifica la solicitud al ayuntamiento de sendas autorizaciones para poder ausentarse de la ciudad, proponiendo a su hermano José como marcador interino. Así sucedió en el consistorio celebrado el 30 de abril de 1700, concediéndole el ayuntamiento 20 días. De nuevo solicita permiso para abandonar la ciudad en la sesión de 13 de julio del año 1701, en esta ocasión el consentimiento será por un mes, y nuevamente debió quedar su hermano como marcador interino. No sabemos hasta qué punto fueron las repetidas ausencias de la ciudad, o que los

25 Libro de Acuerdos de la Cofradía de San Eloy, 1608-1775, varios folios.

26 Nota 8.

numerosos encargos que tenía absorbiesen la mayor parte de su tiempo, desatendiendo sus obligaciones como Marcador, lo cierto es que una vez más el consistorio le vuelve a exigir en la sesión de 30 de agosto de 1702 que cumpla con su obligación de marcar las piezas que le llevaran los plateros.

En el año 1704 surge un nuevo enfrentamiento con el ayuntamiento de la ciudad, el de esta ocasión viene motivado por la negativa de Juan de Figueroa a aceptar las cargas económicas que lleva aparejadas el empleo que viene desempeñando; el requerimiento está claro, o las acepta o será cesado[27]. El requerimiento, que le fue comunicado en el consistorio celebrado el 18 de abril, no tardó en ser cumplido, de manera que su cese como marcador se produjo cinco días después, el 23 del mismo mes, poco más tarde fue nombrado en su sustitución José Saurina.

Pero siendo de interés las noticias que sobre su vida o sobre sus relaciones con el ayuntamiento de la ciudad conocemos, ha sido su abundante y dispersa labor profesional la que ha convertido a este platero en uno de los principales protagonistas en el renacimiento de la platería en la Salamanca de finales del XVII, compartiendo honores con plateros de la talla de Antonio Sánchez y Pedro Benítez, un resurgir que lógicamente hay que situar en el marco de un proceso de recuperación de toda la actividad artística en nuestra ciudad. Esa va a ser la cuestión que abordemos a partir de ahora.

La referencia a sus trabajos para la catedral de Santiago de Compostela, ya recogida por Ceán Bermúdez[28], y a partir de él por otros historiadores del arte[29], noticia a la que luego se han sumado otras informaciones que nos hablan de su

27 El contenido de esas cargas lo conocemos a través de una escritura de obligación otorgada a favor de la ciudad por Francisco Villarroel, fechada el 20 de enero del año 1708. En este documento, en el que también se da cuenta de que está vacante el empleo de marcador por muerte de José Saurina, declara Francisco Villarroel que se obliga *a pagar en cada uno de los años que lo sirviese quinientos y setenta y tres reales de vellon que fue la carga que se ympuso a dicho oficio cuando le servia Juan de Figueroa y con la que le admitio y sirvio el dicho Joseph Saurina...* AHPSA, Prot. 3049, fol. 131.

28 J. A. CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, p. 117 (citamos por la edición a cargo de Miguel Morán Turina, Akal, 2001).

29 Sin pretender agotar la nómina de historiadores que han recogido esa intervención de Juan de Figueroa en la catedral compostelana, que haría la lista interminable, destacamos las contribuciones de: R. BALSA DE VEGA, «Orfebrería gallega. Notas para su historia». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1912, p. 307. J. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela, pp. 347-350 (citado por A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, «Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca durante el siglo XVII». *Caminos y el Arte. Actas del VI Congreso español de Historia del Arte*. Santiago de Compostela, 1989, pp. 347-360. A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia en el siglo XVII*. Madrid, 1966, p. 473. J.C. BRASAS EGIDO, «Aportaciones a la historia de la platería barroca española». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* nº. XL-XLI (1975), p. 435. J. F. FILGUEIRA VALVERDE, «El barroco» en *IX Centenario de la catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1977, p. 343. M. TAÍN, «Monroy y la orfebrería del altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia» en *Platería y azabache en Santiago de Compostela. Objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y la peregrinación (ss. IX-XX)*. Xunta de Galicia, 1998, pp. 251-302. J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España*, Madrid, 1999, p. 600.

participación en proyectos extraprovinciales, han acabado por convertir a Juan de Figueroa en el primero de los plateros salmantinos capaces de competir, y ganar en la pugna, con centros de un prestigio superior al salmantino, al menos hasta ese momento, abriendo de este modo caminos que luego serán nuevamente recorridos por orfebres tormesinos de generaciones posteriores[30].

No dejan de ser un testimonio evidente de lo que decimos dos sucesos en la vida de Juan de Figueroa, de una parte la adjudicación en su persona del proyecto de ejecución de las andas para la procesión del Corpus de la colegiata de Toro[31] (encargo que había recaído unos años antes en el platero vallisoletano Marcos Ibáñez), creando un modelo que como es sabido inspirará en obras del mismo tenor a plateros como Francisco de Ágreda, en las de la iglesia de Santa María la Mayor de Ledesma, o Manuel García Crespo, en las de la catedral de Salamanca.

La segunda de las noticias a la que nos referíamos es la que trata del contrato de aprendizaje suscrito el 8 de agosto de 1696 entre el platero vallisoletano José Escobar Gandarillas, como padre de José Escobar, y Juan de Figueroa, por el que éste habrá de darle enseñado el oficio en el plazo de cinco años, y por la que habrá de abonar al platero salmantino 600 reales[32]. La elección realizada puede ser valorada como una muestra más del prestigio que ya tenía este platero[33]. Informaciones de este tipo, unidas a otras dadas a conocer recientemente, donde de nuevo aparece su nombre[34], no hacen sino confirmar el despuntar de la platería de Salamanca a fines del XVII.

---

30 El profesor Ceballos lo incluye en la larga nómina de artistas cuya actividad está documentada tanto en Salamanca como en Galicia, unos intercambios que se prolongaron a lo largo de toda la edad moderna, y en los que participaron artistas de la talla de Simón Monasterio, Pedro Mato, Peña de Toro o fray Gabriel Casas, este último colaborador del platero Juan de Figueroa en sus trabajos para la sede compostelana. A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, «Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca...» ob. cit., pp. 347-360.

31 E. GARCIA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Valladolid, 1963, pp. 149-150. J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 435. J. NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, 1980, p. 124.

32 AHPSA, Prot. 4123, fol. 934. Esta colaboración, como ya documentó el profesor Brasas, terminó en un pleito entablado por el orfebre tormesino contra el vallisoletano, por no haberle satisfecho la cantidad convenida. J. C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 320, nota 5.

33 No fue el aprendiz vallisoletano el único que ese año entró para aprender el oficio en el obrador de Juan de Figueroa. El 26 de marzo el administrador del Colegio de Carvajal asienta por tal aprendiz a José Romualdo de Chaves, por tiempo de seis años, y cobrando por la enseñanza 400 reales. El 1 de diciembre ingresa como aprendiz en su obrador Manuel de Villoria, permanecerá ocho años. AHPSA, Prot. 4123, varios fols..

34 Nos referimos a la documentación aparecida sobre él en el archivo de la catedral mirobrigense, donde se documenta el encargo de dos atriles, para lo cual se procederá a la fundición de los báculos pertenecientes a los obispos Aldana Sotomayor y Sebastián Catalán, opción tomada frente a otras alternativas hechas por plateros madrileños. M. PEREZ HERNÁNDEZ, «Las artes del objeto. La platería en la Catedral de Ciudad Rodrigo» en E. AZOFRA (coord.), *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*. En prensa.

La copiosa información sobre su actividad profesional, centrada preferentemente en las dos últimas décadas del siglo XVII y la primera del XVIII, tiene la particularidad de, por un lado, ilustrarnos sobre sus relaciones con otros artistas[35], alguno de los cuales se convierte en un asiduo colaborador, es el caso de Pedro Benítez; por otro, de mostrarnos a un platero con una clientela muy diversificada, y aunque ciertamente predomina la eclesiástica no faltan entre sus clientes instituciones locales, como el Ayuntamiento[36] o la Universidad[37], ni tampoco la nobleza local.

Respecto a la primera cuestión, su colaboración con otros artífices, lo primero que debemos afirmar es que ésta no se limitó únicamente a compañeros de profesión sino que, en un buen ejemplo del carácter interdisciplinar que caracteriza a estas obras, hubo proyectos en los que cooperó con otros artistas, por ejemplo arquitectos[38]. Ya ha sido referida anteriormente la sociedad que debió formar con su hermano, aunque no cabe duda que la más fructífera y duradera fue la que estableció con Pedro Benítez. El nombre de ambos aparece en proyectos como la urna sepulcral de San Juan de Sahagún, la reparación del sagrario del retablo del altar mayor de la iglesia del convento de Madres Agustinas de Salamanca o la realización de unos ciriales para la iglesia de San Martín. Ya lo señalaremos más adelante, pero consideramos que el principal resultado de esa colaboración fue la fijación de los principales estilemas de la platería barroca salmantina.

También merece ser comentada la colaboración/relación que años más tarde, muerto ya Pedro Benítez, mantuvo con Francisco de Villarroel, concretamente en el proyecto de las andas de plata que la ciudad quiere regalar a su patrona, la Virgen de la Vega[39], una obra que, lejos de ser, como algún historiador ha señalado, su obra más interesante[40], es en realidad la expresión de la superación de su estilo por una propuesta más en consonancia con los nuevos tiempos. Es verdad que cuando se

---

35 Ya ha sido citada su relación con algunos plateros vallisoletanos, también queremos recoger aquí, aunque no tenga un contenido profesional, la noticia del año 1704 que relaciona al platero salmantino con el madrileño Juan de Párraga, al que otorga un poder para que pueda representar a su hija en el pleito que mantiene con su ex-marido José González de las Heras. AHPSA, Prot. 4128, fol. 577.

36 Sabido es que en el año 1691 el consistorio salmantino manda hacer una urna de plata para albergar los restos de San Juan de Sahagún, encargo que recayó conjuntamente en la sociedad formada por Juan de Figueroa y Pedro Benítez, y cuya ejecución se demoró hasta el de 1695. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*... ob. cit., p. 178.

37 Para el servicio de su capilla de San Jerónimo labró dos copones en el año 1689. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*... ob. cit., p. 178.

38 Conocida es la que mantuvo con el arquitecto gallego fray Gabriel de las Casas, autor de la traza de la custodia y expositor de plata para el apóstol Santiago.

39 La correspondiente escritura de obra fue firmada el 2 de octubre de 1718. AHPSA, Prot. 3054, fols. 295 y ss.

40 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La platería» en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las Artes aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1987, p. 119. Un argumento, equivocado, que nuevamente repite el mismo autor en el capítulo dedicado a la Platería en el volumen coordinado por Alberto Bartolomé de la colección Summa Artis.

gesta la idea de regalar la ciudad unas andas de plata a su patrona, la Virgen de la Vega, el ayuntamiento solicitó una posible traza a Juan de Figueroa, e incluso una cuantificación del coste, si bien la adjudicación final recayó sobre el proyecto presentado por el platero que vino a recoger el testigo de un anciano Juan de Figueroa, Francisco de Villarroel. La redacción del contrato firmado entre el ayuntamiento de la ciudad y Villarroel no deja lugar a dudas: *...aviendolo conferido con el dicho Francisco Villarroel y ajustándose en la traça por donde se an de ejecutar las dichas andas se ajustaron y convinieron que las avia de ejecutar el dicho Francisco de Villarroel conforme a la traça de las columnas salomonicas que delinea la traça que esta firmada de el dicho Francisco de Villarroel...*; para añadir más adelante: *...y que el dicho Francisco de Villarroel ara las dichas andas según y en la conformidad que se allan delineadas en la traça que se alla firmada de el dicho Francisco de Villarroel, sin atender como no se a de estar a la que se alla firmada de Joan de Figueroa por no la aver elegido los señores comisarios...*

Pero no se limitó su actividad profesional a su trabajo para los cabildos de Santiago de Compostela, Salamanca y Ciudad Rodrigo, a eso hay que sumar los efectuados para otras iglesias y conventos, tanto de la capital como de la provincia salmantina y de fuera de ella, destacando entre éstos los encargos recibidos de las iglesias parroquiales de Calzada de Valdunciel, para la que fabrica una custodia de bronce y una cruz procesional, de la Santa Cruz y de Santiago de Alba de Tormes, para las que realizó sendas cruces procesionales, de la iglesia de San Julián de Salamanca, que le encargó unas varas de mayordomía, o el ya mencionado de la de San Martín, para la que labró, conjuntamente con Pedro Benítez, unos ciriales.

En cuanto a su trabajo para los conventos salmantinos el proyecto más destacado es el que en el año 1686 realizó, junto a Pedro Benítez, para el convento de Madres Agustinas de Salamanca[41], consistente en *la obra y reparo de la custodia y sagrario del altar mayor del convento de agustinas recoletas desta ciudad de Salamanca patronato del excelentisimo señor conde de Monterrey*. La postura inicial presentada por ambos plateros elevaba su coste a 10000 reales, cantidad que luego rebajaron a 7000. El compromiso consistía en hacer todas las piezas de bronce que faltaban o que estuvieran quebradas, *conforme a arte y todo lo demas que estubiere maltratado tocante a bronze lo a de componer y perfiçionar*. Una postrera intromisión de Juan Manso Frías, maestro de latonería, rebajando más la propuesta de los dos plateros, fue rechazada por Juan de Figueroa y Pedro Benítez con el argumento primero de que ya había sido rematada en ellos, añade además Juan de Figueroa que ya había alquilado una casa en la calle de la Rúa, había mandado hacer diferentes cajones, y contratado a cuatro oficiales con forja; para acabar cuestionando la capacidad profesional del maestro latonero para realizar una obra de esas características (*...no obstante lo qual reconociendo el que el sujeto que la vaja no tiene el conocimiento*

41 A. MADRUGA REAL, *Arquitectura barroca salmantina. Las agustinas de Monterrey*. Salamanca, 1983, p. 129.

nezesario de lo en que consiste la obra por no ser de su profesion...). En última instancia aceptan que su trabajo sea tasado una vez concluido: *...y ara toda la obra en ella contenida con toda perfiçion contentandose con que después de perfectamente acavada se le pague por tasa de personas inteligentes de dicho oficio una nombrada por parte de su excelencia y otra por la suia...*[42].

En cuanto a la clientela laica, un nombre que aparece mencionado en varias ocasiones junto al de Juan de Figueroa es el de don Gaspar de Guzmán Fonseca Herrera Anaya y Toledo, marqués de Almarza. La primera vez es en un poder otorgado por este noble salmantino el 16 de septiembre de 1694 en favor del platero donde afirma tener contraída con él una deuda que asciende a 8500 reales, concediéndole permiso para cobrar las rentas que le pertenecen de las villas del Cubo de don Sancho, Tordelalosa y el Cubito, afirmándose de manera genérica que se los debía por habérselos prestado para diferentes gastos[43]. Más explícita es la nota recogida en el inventario de bienes de su esposa, en ella se asegura que el marqués de Almarza está debiendo a su marido por cuenta de diferentes alhajas de plata que para él fabricó, 3449 reales[44].

Centrándonos ya en las cuestiones de tipo profesional, y por lo que a los punzones empleados por Juan de Figueroa se refiere, una cuestión que queda por determinar es el sentido de la presencia de su marca nominal, pues tanto lo puede hacer en calidad de autor como en su condición de garante de la ley de la plata empleada en la fabricación de la pieza. Con carácter general[45], las piezas con la marca nominal de Juan de Figueroa van siempre acompañadas únicamente del troquel de localidad, que siempre es el mismo, un blasón coronado que lleva en el campo un toro pasante a la derecha sobre puente de cinco ojos. Por lo que a su marca personal se refiere reproduce su nombre y apellido, este último abreviado, dispuestos en dos líneas, IOAN DE / FG.A:, quedando la «E» insertada en la «D» (lám. 1, 1 y 2).

Por lo que a las piezas inéditas recogidas en este estudio se refiere, todas localizadas en la diócesis de Ciudad Rodrigo, superan la docena, incluyendo tanto las punzonadas por él como aquellas que, sin duda, caen dentro de su hacer y que por tanto le atribuimos. Se agrupan en cuatro variedades tipológicas propias de la platería religiosa y, más en concreto, del ajuar litúrgico, en concreto se trata de copones, custodias, navetas e incensarios, sobresaliendo entre todas ellas por su calidad y originalidad las custodias. Ese total predominio de piezas de este tipo es lógico por referirse a objetos imprescindibles en la celebración del culto, resultando incluso en este sentido extraño que no nos haya llegado ningún cáliz ni, si bien ya dentro de las obras con una función procesional, ninguna cruz parroquial.

---

42 AHPSA, Prot. 4450, fol. 737.

43 AHPSA, Prot. 5121, fol. 224.

44 AHPSA, Prot. 3595, fols. 552 y ss.

45 Una excepción son las citadas andas de la colegiata de Toro, que además de llevar un punzón con el apellido Figueroa distribuido en dos líneas (FIGUE/ROA), tiene también el del marcador Antonio Sánchez y el de localidad empleado por éste durante su fielato.



LÁMINA 1. *Punzones de Salamanca y de Juan de Figueroa: 1. Saucelle (copón). 2. La Fuente de San Esteban (incensario).*

Una primera valoración del conjunto pone de manifiesto que el hacer de este platero encarna a la perfección el complicado trance que supuso para los orives salmantinos pasar de la rigidez, pureza estructural y austeridad decorativa de raíz escurialense al dinamismo compositivo y a la exuberante y naturalista ornamentación propias del barroco pleno. Una situación realmente compleja para un platero como Figueroa a quien, junto a Antonio Sánchez (una generación mayor que él, puesto que falleció en 1689) y Pedro Benítez (quizás su maestro y, sin duda, como ya ha quedado demostrado, su principal colaborador y socio en diferentes e importantes empresas artísticas), debemos considerar como uno de los principales creadores-definidores de la platería salmantina de finales del Seiscientos (que por supuesto tendrá su continuidad en los primeros lustros del Setecientos, como se verá en las piezas que se analizarán a continuación), y que quizás, tanto por motivos personales

como por gusto estilístico, no pudo o quiso adaptarse a las nuevas exigencias estéticas del barroco en su máximo esplendor, teniendo que sucumbir en este sentido ante el empuje y la pujanza de otro platero, Francisco Villarroel y Galarza, que supo dar a la perfección con la respuesta generada por esa nueva situación, convirtiéndose en el gran dominador del panorama salmantino a lo largo de buena parte de la primera mitad del siglo XVIII[46]. En definitiva, Juan de Figueroa es un platero que tanto estructural como decorativamente evolucionó desde el característico muestrario de la platería seiscentista, muy valorada y en boga en los talleres tormesinos, hasta un incipiente lenguaje, sobre todo en el plano decorativo, ya propio de un barroco mucho más pleno.

Y, tomando esta afirmación como punto de partida para el análisis de las obras que hemos seleccionado, cabe reseñar que quizás sea el **copón de Saucelle**[47] (lám. 2, 1) la pieza en la que Figueroa se muestra más retardatario, al optar por un modelo que, divulgado en el segundo tercio del siglo XVII y muy reproducido por los plateros salmantinos en el último cuarto de esa centuria y en los primeros años de la siguiente, no presenta ningún elemento decorativo y se compone de una sencilla estructura que descansa en una peana circular formada por tres molduras decrecientes, cilíndricas la primera y la última, ésta ligeramente rehundida en el centro, y la central, la de mayor desarrollo, de bordes curvos. El astil está constituido por un gollete cilíndrico finalizado en una lisa arandela y un nudo semioval coronado por un grueso toro y flaqueado por dos cuellos ondulados, algo mayor el superior. El depósito, hemisférico, se cubre con una tapadera integrada por una sucesión de molduras concéntricas decrecientes que rematan en una de perfil casi cupuliforme coronada por una sencilla cruz latina de travesaños rectos. Este copón guarda una estrecha relación con el de la iglesia de Corporario, en la diócesis de Salamanca, que también está punzonado con la marca de Figueroa[48].

Recientemente se ha puesto en la órbita de Juan de Figueroa, si bien no está punzonado, **el copón de la sacristía de la catedral de Ciudad Rodrigo**[49] (lám. 2, 2). Partiendo del modelo descrito para la pieza anterior, este copón se diferencia del anterior por su considerable tamaño, por una concepción más armónica del astil y por el importante desarrollo que adquiere la caja destinada a contener las Formas

---

46 Sobre los tres plateros mencionados, Antonio Sánchez, Pedro Benítez y Francisco Villarroel vid. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 173-175, 179-181 y 183-185; IDEM, *La congregación de plateros de Salamanca (Aproximación a la platería salmantina a través del Archivo de la Cofradía y el punzón de sus artífices)*. Salamanca, 1990, pp. 70 y 78.

47 Saucelle. Iglesia parroquial de La Concepción. Plata en su color torneada y fundida. Alto: 22,5 cm.; diámetro de la copa 10,5 cm.; diámetro del pie, 12 cm. Buen estado de conservación. Presenta el punzón de localidad, el de Salamanca, y el de Juan de Figueroa.

48 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 178.

49 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Las artes del objeto. La platería en la catedral de Ciudad Rodrigo» en E. AZOFRA (coord.), *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones.* (En prensa). Ciudad Rodrigo. Catedral. Plata dorada torneada y fundida. Alto: 30 cm.; diámetro de la copa 13,3 cm.; diámetro del pie, 10,5 cm. Buen estado de conservación. Sin marcas.



LÁMINA 2. *Copones: 1. Iglesia de la Concepción, Saucelle. 2. Catedral de Ciudad Rodrigo.*

y especialmente su tapadera, que en este caso sí remata en una moldura de perfil cupuliforme que, cortada en la parte inferior por una lisa moldura horizontal, acaba en una cruz pometeada de brazos rectos biselados que deriva de esquemas seiscentistas. Puesto en relación con los copones de las iglesias salmantinas de Palencia de Negrilla, fechado en 1698, y sobre todo de Espino de la Orbada, datado en 1696 y con la marca de Juan de Figueroa[50], en la diócesis civitatense se localizan otros tres copones de factura muy similar, cuyas principales diferencias corresponden a la caja, ahora cilíndrica, y la cruz de la tapa, en dos casos de brazos abalaustrados y extremos florenzados, habiendo sido sustituida en el tercero por un sencillo remate bulboso. El más antiguo, el copón de Sobradillo[51], luce los punzones de Salamanca y

50 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 195 y 196, fot. nº. 150 y 151.

51 Sobradillo. Iglesia parroquial de Santiago Apóstol. Plata en su color torneada y fundida. Buen estado de conservación. Medidas: Alto: 31,5 cm.; diámetro de la copa: 12,8; diámetro del pie: 15,5 cm. Marcas: Salamanca (toro pasante sobre puente ¿en un escudo coronado?) y Antonio Sánchez (Ao.S.Z.).

de Antonio Sánchez; el intermedio, el de San Muñoz[52], que carece de marcas y muy bien podría caer en el haber de Figueroa o de los plateros tormesinos que estamos citando, y el más reciente el de Retortillo[53], que tiene los troqueles de Salamanca y de Francisco Villarroel.

En el campo de las **navetas**, de las que nos han llegado dos con la marca nominal de Juan de Figueroa, la de **La Fregeneda**[54] (lám. 3, 2) y la de **San Muñoz**[55] (lám. 3, 3), se puede seguir un discurso muy similar, al repetir el platero desde el punto de vista formal un modelo de gran sencillez y plenitud volumétrica ya utilizado en la orfebrería tormesina desde mediados del siglo XVII, y que pervivirá hasta la centuria siguiente, y en el que la principal diferencia está en la longitud y la disposición de las paredes de la ovalada nave, más reducida y rectas en la naveta de La Fregeneda, cuyo aspecto resulta por tanto más volumétrico y arcaizante, y más grande y curvadas en la de San Muñoz, que destaca en este caso por dibujar un perfil más alargado, convirtiéndola así en una pieza más evolucionada que además anticipa uno de los modelos de casco que una vez perfeccionado más se repetirá a lo largo del siglo XVIII y buena parte del XIX. Así, estructuralmente, ambas piezas presentan un pie circular compuesto por varias molduras concéntricas decrecientes, unas de lados rectos y otras de bordes curvos, y un astil cilíndrico de escaso desarrollo, algo más estilizado el del ejemplar de San Muñoz, rematado en una o dos lisas arandelas. La nave (que alargada y de planta ovalada tiene las paredes casi rectas en el caso de La Fregeneda y algo más curvadas en el de San Muñoz, como ya hemos referido), presenta un fuerte estrangulamiento en el puente para separar la proa de la popa, cuyas tapaderas, la de la primera se abre y cierra mediante un juego de bisagras, se componen de cuerpos semiovalados y espejos ovalados más

---

52 San Muñoz. Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Plata en su color torneada y fundida. Aceptable estado de conservación. Medidas: Alto: 28,3 cm.; diámetro de la copa: 11 cm.; diámetro del pie: 14,1. Sin marcas. Sin duda, se trata del copón que recoge como *«7.º Copón plata pulida sencillo, moderno»* en su estudio M. MARTÍN RODRÍGUEZ, *Apuntes de la diócesis de Ciudad Rodrigo*. Salamanca, 1969, p. 33.

53 Retortillo. Iglesia parroquial de San Cristóbal. Plata en su color torneada y fundida. Buen estado de conservación (le falta la cruz del remate). Medidas: Alto: 22,5 cm.; diámetro de la copa: 9,5 cm.; diámetro del pie: 11,3 cm. Punzones: Salamanca (toro pasante sobre puente en un escudo coronado), Francisco Villarroel (VILLA/ROEL) y una burilada en zig-zag.

54 La Fregeneda. Iglesia parroquial de San Marcos. Plata en su color torneada, cincelada, martilleada y fundida. Aceptable estado de conservación. Medidas: Alto: 11 cm.; proa-popa, 13 cm.; diámetro del pie, 7,5 cm. Marca de Juan de Figueroa (IOAN DE?/---). Sin duda, se trata de la naveta que se adquirió en 1701 y por la que se pagó, con su cuchara de plata, que se ha perdido, *132 reales y medio*. Archivo Diocesano de Ciudad Rodrigo (A.D.C.R.). Archivo parroquial de La Fregeneda. *Libro de quentas de la fábrica. Visitas. Mandatos, etc. 1664-1714 (Sig. 993)*, s. f., Año 1701. Recogida por M. MARTÍN RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 22, *«5.º Portaviático, incensario, naveta de plata repujada, del siglo XVIII»*.

55 San Muñoz. Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Plata en su color torneada, cincelada y fundida. Aceptable estado de conservación. Medidas: Alto: 11 cm.; proa-popa, 18,7 cm.; diámetro del pie, 8,3 cm. Marca de Salamanca (toro sobre puente) y de Juan de Figueroa (IOAN --/---).



LÁMINA 3. *Navetas: 1. Parroquia de San Sebastián, Aldea del Obispo. 2. Iglesia de San Marcos, La Fregeneda. 3. Iglesia de San Juan Bautista, San Muñoz. 4. Ermita del Cristo de la Laguna, Aldehuela de Yeltes.*

o menos sobreelevados. Será en el repertorio ornamental donde Juan de Figueroa, además de incluir los consabidos elementos seiscentistas (las típicas asas fundidas, de las que carece el ejemplar de La Fregeneda, dispuestas en los extremos de la proa y de la popa y en el centro de la nave, donde se produce el estrangulamiento que separa las dos partes del casco, y los remates torneados de inspiración escurialense), se mostrará más novedoso, ya mucho más barroco, al animar las naves con una serie de motivos florales cincelados de gran naturalismo, que en el caso de la pieza de La Fregeneda se completa con el martilleado de zonas muy concretas. Además, esta naveta luce un elemento sogueado rodeando el espejo ovalado sobreelevado que finaliza la tapadera de la popa, mientras que la de San Muñoz presenta en el extremo de la tapa de la proa un jugoso motivo vegetal, en sustitución de otros elementos más habituales en las piezas salmantinas del momento como asas, remates avenerados o cabezas aladas de angelotes.

En definitiva, Juan de Figueroa optó por un modelo, en sus dos variantes, una más arcaizante y la otra más avanzada, como ya hemos expuesto, que era el habitual de la platería tormesina de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, como lo pone de manifiesto la existencia de otras piezas muy similares a las dadas a conocer aquí. Así, en el caso de la versión más anclada en la platería seiscentista, cabe destacar la similitud que la pieza de La Fregeneda tiene con la **naveta de Aldehuela de Yeltes**[56] (lám. 3, 4), también en el plano decorativo, y que por lo tanto puede ponerse en la órbita de Figueroa. Además, es de reseñar que esta pieza es similar a las conservadas en las iglesias salmantinas de Valero y Valverdón, la primera con la marca de Juan de Figueroa y la segunda, adquirida en 1699, atribuida también a él[57]. Y teniendo en cuenta tanto las semejanzas estructurales como decorativas que muestran ambos ejemplares con otro de la diócesis de Ciudad Rodrigo, la **naveta de Aldea del Obispo**[58] (lám. 3, 1), en la que los bordes de las tapaderas de la proa y popa del puente aparecen recorridos por una cuidada crestería, tampoco creemos que sea en exceso arriesgado atribuir su autoría a Juan de Figueroa. Todavía hay en la diócesis civitatense otra naveta que responde a este esquema, la de Sobradillo[59], que en este caso luce el punzón nominal de Antonio Sánchez. Por su parte, en la variante más evolucionada es evidente la relación que la naveta de San Muñoz guarda con la del museo de la catedral mirobrigense, que luce la marca de Antonio Sánchez[60], y con la

---

56 Aldehuela de Yeltes. Ermita del Cristo de la Laguna. Plata blanca torneada, cincelada y fundida. Aceptable estado de conservación. Medidas: Alto: 14,5 cm.; proa-popa, 17 cm.; diámetro del pie, 7 cm. Sin marcas. Citada por M. MARTÍN RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 13, *«Incensario y naveta de plata barrocos»*.

57 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 199-200, fot. nº. 162 y 263.

58 Aldea del Obispo. Iglesia parroquial de San Sebastián. Plata en su color torneada, cincelada, martilleada y fundida. Aceptable estado de conservación. Medidas: Alto: 15 cm.; proa-popa, 20 cm.; diámetro del pie, 8,5 cm. Sin marcas. Inscripción, en la parte superior de la nave y alrededor de toda ella: DIOLA EL SEÑOR JUAN DEL CARPIO VECINO NATURAL DE ALDEA EL OBISPO Y MAYORDOMO DE NUESTRO SEÑOR AÑO 1694. Sin duda, el dato más discordante de esta pieza es el astil, que quizás derive de alguna intervención decimonónica.

59 Sobradillo. Iglesia parroquial de Santiago Apóstol. Plata blanca torneada, cincelada, martilleada y fundida. Aceptable estado de conservación, a excepción del pie que está muy deteriorado. Medidas: Alto: 16,5 cm.; de proa a popa, 22 cm.; diámetro del pie: 9,5. Marcas: Salamanca (toro pasante sobre puente en un escudo coronado) y Antonio Sánchez (Ao.S.Z.). Presenta dos largas buriladas en zig-zag.

60 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, «Las artes del objeto...» ob. cit. Ciudad Rodrigo. Catedral. Plata en su color torneada, cincelada y fundida. Deficiente estado de conservación. Medidas: Alto: 11 cm.; proa-popa, 21 cm.; diámetro del pie, 8,5 cm. Presenta una burilada en zig-zag, la marca de Salamanca (toro sobre puente) y la nominal de Antonio Sánchez (Ao.--). En ese estudio también se establece la similitud que tiene esta pieza con otra que, con los mismos punzones, se conserva en la localidad salmantina de Calvarrasa de Arriba. Vid. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., p. 199, fot. nº. 161.



LÁMINA 4. *Incensarios: 1. Iglesia de la Invención de San Esteban, La Fuente de San Esteban. 2. Iglesia de San Pedro Apóstol, Hinojosa de Duero. 3. Iglesia de San Sebastián, Mieza de la Ribera.*

de Bermellar[61], punzonada ya por Francisco Villarroel, y la de la iglesia salmantina de Torresmenudas, obra de este último platero y que quizás fuese adquirida en 1713[62].

Partiendo de la circunstancia de que los incensarios hallados en la diócesis de Salamanca correspondientes a la época en la que nos estamos moviendo son escasos y apenas tienen interés, *tampoco su factura alcanza grandes cotas de perfección*[63], el hallazgo de cuatro piezas de este tipo en el territorio eclesiástico civitatense es ya de por sí un hecho reseñable. Si bien sólo uno de ellas, el **incensario de La Fuente de San Esteban**[64] (lám. 4, 1), presenta la marca nominal de Juan de Figueroa, la

61 Bermellar. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Plata en su color torneada, cincelada y fundida. Ligeramente deteriorada. Conserva la cuchara original. Medidas: Alto 11,5 cm.; proa-popa 16 cm.; diámetro del pie, 7 cm. Marcas: Salamanca (toro de perfil pasante sobre puente ¿dentro de un escudo coronado?) y Francisco Villarroel (-ILL-/ROEL). Presenta burilada en zig-zag. Aparece citada, con su cuchara, en el inventario de 1748. A.D.C.R. Archivo parroquial de Bermellar. *Libro de Cuentas 1701-1817 (Sig. 522)*, f. 337 vº.

62 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*... ob. cit., p. 200, fot. nº. 164.

63 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*... ob. cit., p. 169.

64 La Fuente de San Esteban. Iglesia parroquial de la Invención de San Esteban. Plata en su color torneada, cincelada y fundida. Restaurado en el año 2003, a esa intervención corresponde el pie y las cadenas. Medidas: Alto: 24 cm.; diámetro del brasero, 12,2 cm. Marcas: Salamanca (toro de perfil pasante sobre puente ¿dentro de un escudo coronado?) y Juan de Figueroa (IOAN DE/F.G.A:).

relación estilística con los otros tres, los de **Hinojosa de Duero**[65] (lám. 4, 2), comprado en las cuentas de 1705-1706, La Fregeneda[66] y **Mieza de la Ribera**[67] (lám. 4, 3), es tan evidente que no dudamos en atribuírselos al referido platero. Desde el punto de vista estructural todas las piezas presentan un brasero semiesférico, a nuestro entender muy retocado el de Hinojosa, que descansa en una peana circular, en el caso del de La Fuente fruto de la citada restauración del 2003, de escasa elevación compuesta de dos molduras cilíndricas decrecientes, siendo la superior de un mayor desarrollo en altura. El cuerpo de humo se resuelve mediante una estructura cilíndrica, ligeramente más estrecha en la parte superior, que culmina en una cúpula semiesférica rematada en una anilla. Las cadenas que unen estas dos partes del incensario quedan recogidas en el consabido manípulo que, circular y levemente abombado en el centro, más o menos dependiendo de los casos, finaliza en una gran anilla, a excepción del ejemplar de Mieza.

El repertorio decorativo queda configurado por los costillares pareados de gran empaque que animan la estructura cilíndrica del cuerpo de humo y las potentes asas que adornan la forma cupuliforme que lo remata y los braseros, actuando esas formas de tradición seiscentista como elementos de separación a la vez que infunden un cierto verticalismo a la pieza. Y, una vez más, las notas más novedosas se refieren a la decoración fitomórfica cincelada que se extiende por los braseros y a la interesante ornamentación calada y cincelada de las placas que cubren todo el cuerpo de humo, tanto la estructura cilíndrica como la cupuliforme. Y ciñéndonos a este aspecto los incensarios que estamos analizando se pueden dividir en dos grupos. Por una parte los de La Fuente e Hinojosa, en los que las formaciones vegetales transmiten un gran dinamismo al crear composiciones que parecen girar sobre un eje helicoidal; por otra los de La Fregeneda y Mieza, en los que se optó por la utilización de ces vegetales pareadas y superpuestas que inciden, sin duda, en la verticalidad de la pieza.

65 Hinojosa de Duero. Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol. Plata blanca torneada, cincelada y fundida. Buen estado de conservación, salvo el pie que está bastante deteriorado. Medidas: Alto: 22 cm.; diámetro del brasero, 13 cm.; diámetro del pie, 5 cm. Sin marcas. En el manípulo lleva la inscripción «INOJOSA». Esta pieza aparece reflejada en las cuentas del ejercicio de 1705-1706. Vid. A.D.C.R. Archivo parroquial de Hinojosa. *Libro de fábrica, 1693-1732 (Sig. 1325)*, f. 84 rº. *Mas da en data y se le hazen buenos 135 reales que costo el trocar el incensario que tenia dicha fabrica y fue en esta forma, 120 llebo el platero por la echura, y 15 que peso mas el que se compro.* A esta pieza se refiere M. MARTÍN RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 20, como sigue: «*Incensario y naveta de plata repujada del XVII*».

66 La Fregeneda. Iglesia parroquial de San Marcos. Plata blanca torneada, cincelada y fundida. Estado de conservación regular, presenta varios desperfectos. Medidas: Alto: 20 cm.; diámetro del brasero, 11,5 cm.; diámetro del pie, 6 cm. Sin marcas. Como hemos señalado con anterioridad, M. MARTÍN RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 22, indicó: «*5.º Portaviático, incensario, naveta de plata repujada, del siglo XVIII*».

67 Mieza de la Ribera. Iglesia parroquial de San Sebastián. Plata en su color torneada, cincelada y fundida. Aceptable estado de conservación. Medidas: Alto: 21,5 cm.; diámetro del brasero, 11,5 cm.; diámetro del pie, 5,5 cm. Sin marcas.



LÁMINA 5. *Custodias: 1. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Lumbrales. 2. Convento de la Pasión de Madres Agustinas, San Felices de los Gallegos.*

Y, para el final, hemos dejado las dos piezas que, a nuestro entender, tienen mayor interés, **la custodia del convento de la Pasión de San Felices de los Gallegos** (lám. 5, 2) y **la de Lumbrales** (lám. 5, 1). Realizadas en materiales diferentes, una en bronce dorado (motivo por el que no está marcada) y la otra en plata dorada (luce el punzón nominal de Juan de Figueroa), responden además a modelos bien distintos, si bien las dos son portátiles, el de la primera muy anclado en fórmulas y soluciones propias de la orfebrería del Seiscientos y el de la segunda ya más evolucionado, porque a pesar de emplear ciertas características de la platería purista responde en gran medida al esquema que alcanzó mayor difusión en los inicios del apogeo de la platería barroca tormesina.

La **custodia del convento de la Pasión de San Felices de los Gallegos**[68], una pieza de excepcional calidad y perfección técnica y en la que los resabios arquitectónicos de inspiración escurialense son evidentes, descansa en un gran y extendido basamento rectangular con las esquinas matadas en chaflán, describiendo por tanto un octógono de lados desiguales, que se completa con una poderosa moldura ovalada sobreelevada de bordes curvos y dimensiones muy parecidas. La superficie del basamento luce una delicada decoración cincelada de formas geométricas muy seiscentistas (espejos ovalados, contarios, etc.) y ces y motivos vegetales ya más propios del barroco pleno. El astil, concebido a manera de una construcción dístila, se inicia con un alto pedestal en forma de paralelepípedo en el que descansan dos columnas toscanas que, con fustes animados con estrías dispuestas helicoidalmente, sustentan un depurado entablamento rematado en una volada cornisa, en cuyos extremos se disponen cuatro elementos ajarronados de raigambre escurialense, similares al que luce a los pies de las columnas y a los que rematan las bolas aplastadas que adornan el viril. Tanto el pedestal como el entablamento lucen una precisa y cuidada decoración geométrica y vegetal efectuada con la técnica del picado de lustre. El expositor, de tipo sol, descansa en una moldura que, característica de la platería de la primera mitad del siglo XVII, tiene forma de taza que se prolonga en un cuerpo troncocónico animado también con picado de lustre y rematado en una lisa arandela y está rodeado por un halo de rayos donde alternan unos flameados y otros rectos finalizados en estrellas de doce puntas, unas rectas y otras onduladas, colocadas también de forma alternativa. Finaliza, también sobre una bola aplastada, en una cruz latina pometeada de travesaños biselados.

Sin duda, la ausencia de marcas, debido al material en el que fue hecha, como ya se ha apuntado, y la inexistencia de documentación alguna, dificulta considerablemente la correcta clasificación de esta obra, definida por un evidente purismo y una meditada rigidez compositiva. Si bien es cierto que este modelo de custodia no es ajeno a otros centros de platería, sobre todo al vallisoletano[69], el hecho de que Juan de Figueroa fuera un reconocido broncista y que en 1681 su nombre aparezca asociado a una de las dos custodias de este tipo conservadas en la diócesis de Salamanca, la de Calzada de Valdunciel (la otra es la de la parroquia salmantina de San Sebastián), nos ha llevado a poner en su haber esta pieza, de factura y proporciones muy cuidadas.

---

68 San Felices de los Gallegos. Convento de la Pasión de Madres Agustinas. Bronce dorado fundido, cincelado y picado de lustre. Buen estado de conservación. Medidas: Alto: 73,5 cm.; diámetro del expositor: 29,5 cm.; peana: 28,8 x 20,5 cm.

69 El profesor Brasa Egido recoge una pieza muy similar en la parroquial de Centenera (Guadalajara), obra que atribuye al orfebre vallisoletano Andrés Campos de Guevara. Vid. C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana*... ob. cit., p. 240, fig. nº. 341.

Por su parte, **la custodia de Lumbrales**[70], que luce la marca de Juan de Figueroa y que ya aparece citada en el inventario de 1709[71], descansa en una peana integrada por una base octogonal y una moldura circular sobreelevada de bordes curvos animada a modo de ocho pétalos que acogen en su interior el mismo motivo floral inciso, de gusto ya plenamente barroco. El astil, mostrando en este aspecto una evidente pervivencia de la platería del Seiscientos, está formado por una continua sucesión de volúmenes, entre los que destacan, al comienzo y al final una taza decorada con asas que se prolonga en un elemento troncocónico partido y rematado por lisas arandelas, el nudo compuesto por dos gruesos toros, sobre todo el superior, animado a su vez con asas, y el consabido gollete cilíndrico rematado en una volada arandela. Además, todos estos elementos lucen motivos decorativos incisos, en unos casos florales y en otros geométricos (en concreto, puntas de diamante y espejos ovalados). El expositor, circular, luce en la parte inferior y superior las características cabezas aladas de ángeles, rematada la última por una cruz terminal muy barroca, y está rodeado por un halo de rayos dispuestos alternativamente unos flameados y otros rectos finalizados en estrellas de doce puntas, también unas onduladas y otras rectas. El viril es circular y en este caso, como en los más elaborados, repite la alternancia de rayos descrita para el exterior del expositor y presenta en su interior una curiosa decoración de filigrana. Se debe resaltar que la estructura de este astil denota ciertas disonancias (excesiva separación entre los toros del nudo, la presencia de un gollete cilíndrico encima del nudo, etc.) que ponen de manifiesto que este modelo de custodia se encontraba aún sin codificar; sistematización que sí muestran ya las custodias de la diócesis salmantina de Villoruela, datada en 1714, Gallegos de Solmirón y Mogarraz[72] y los ejemplares de la civitatense de Sobradillo[73], que muy bien pudiera caer en la

70 Lumbrales. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de al Asunción. Plata dorada torneada,, cincelada y fundida. Aceptable estado de conservación, presenta algunos leves desperfectos. Medidas: Alto: 67 cm.; diámetro del expositor: 31 cm.; anchura del pie: 21,3 cm. Presenta las marcas de Salamanca (toro sobre puente) y de Juan de Figueroa (IOAN DE/FG?-).

71 A.D.C.R. Archivo parroquial de Lumbrales. *Libro de cuentas de fábrica, 1705-1745 (Sig. 1420)*, s. f. Inventario del 7 de noviembre de 1709 ...*Una custodia grande de hechura nueba de rayos de plata en blanco la qual dio de limosna el señor beneficiado presente, siendo mayordomo de el santisimo sacramento, que pesa con sus vidrieras y el torno y plancha de yerro sobre que se asienta ocho libras y siete onzas y media y se advierte que el biril de adentro es dorado.*

72 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*... ob. cit., pp. 187-188, fot. nº. 126-128.

73 Sobradillo. Iglesia parroquial de Santiago Apóstol. Plata blanca torneada, cincelada y fundida en la base y astil y plata sobredorada fundida en el viril (barbaridad de dorado). Aceptable estado de conservación. Medidas: Alto: 58,7 cm.; diámetro expositor 27,5 cm.; diámetro pie: 22 cm. Sin marcas.

órbita de Juan de Figueroa, y de Bogajo[74], que luce el punzón nominal del platero y marcador tormesino José Saurina, fallecido en 1707[75].

74 Bogajo. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Peral. Plata en su color torneada, cincelada, incisa y fundida. Buen estado de conservación. Medidas: Alto, 54 cm.; diámetro del viril, 24 cm.; anchura del pie, 24 cm. Presenta la marca de Salamanca (toro sobre puente) y la de José Saurina (SAU/RINA), además de una burilada en zig-zag. Tiene la siguiente inscripción: «Donación piadosa a la iglesia de Bogajo por los esposos D. Federico Corral y Da Manuela García. Año 1899». En el nudo aparece la cruz trinitaria, aludiendo quizás al hecho de que esta pieza pueda proceder de algún convento de esa orden. Cabe reseñar que la ya referida custodia de Villoruela, muy similar a ésta, tiene la misma cruz. Por todo ello, es de suponer que la pieza de Bogajo llegara a los donantes vía desamortización y que éstos en el año reflejado en la inscripción decidieran regalarla a la iglesia.

75 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa...* ob. cit., pp. 45 y 182.

Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

A lo largo de todo el siglo XVIII buena parte de las catedrales de la Monarquía hispana[1], por no decir la casi totalidad de las mismas, se embarcan en un espectacular y heterogéneo proceso de acumulación de piezas de plata de consecuencias todavía no suficientemente valoradas, a pesar de lo mucho que ya se ha enunciado, para el desarrollo y progreso del arte de la platería española. En efecto, durante ese tiempo alcanza una nueva etapa de esplendor y de magnificencia verdaderamente sorprendente. La magnitud de esas empresas suntuarias, que no sólo se circunscriben a las meras artes del metal, se advierte no sólo en la gran cantidad de piezas que dicha centuria legó como en la diversidad y originalidad de los modelos y las formas que entonces se concibieron y que constituye todavía en la actualidad el grueso de las grandes colecciones catedralicias. Son muchas y variadas las razones que justificaron esa enardecida demanda de objetos de plata, entre otras la imperiosa necesidad de ajustarse a la nueva imagen que propiciaba la nueva dinastía o, sin más, la simple contaminación que de lo áulico fue impregnando el ámbito de esos especialísimos palacios de Dios, a los que las modas dieciochescas fueron convirtiendo en singu-

1 Este trabajo se inserta en el proyecto «Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias» (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, de Ministerio de Educación y Ciencia.

lares extensiones del mundo cortesano, donde lo suntuario se convierte en el otro protagonista del espacio interior, incidiendo con ello en los valores que el espíritu de la Contrarreforma impulsaba y defendía y que constituye, como bien han señalado Rivas Carmona o Sánchez-Lafuente[2], el verdadero acicate para esa abrumadora presencia de la plata en torno a la catedral, santuario principal y espejo de cada diócesis. Indiscutiblemente esa mayoritaria demanda del objeto precioso, que a veces pudiera rayar de excesiva, también se encuentra justificada por el propio prestigio que su presencia derivaba, el status y la distinción anhelados por los hombres del Barroco, y que se convertirá en un elemento diferenciador, indispensable sin más, a la hora de hacer realidad el concepto de superioridad, no sólo ya por su función sacra sino por la categoría de quien o quienes lo patrocinaban o por la dignidad del lugar para el que se demandaba.

En definitiva, y como en tantos otros escenarios de la sociedad española, la catedral se embarca en un consumo suntuario sin precedentes, una auténtica carrera por el lujo, que pasa a convertirse de mera opción en férrea obligación. La vía de lo suntuario se convierte, por tanto, en la única capaz para la proclamación hegemónica del lugar que se ocupa atendiendo en todo a esa máxima que el orden estamental del Antiguo Régimen defendía de la estricta correspondencia entre rango y forma. Las peregrinas batallas y enconadas polémicas, incluso las amargas quejas, que a lo largo del Barroco se platean en torno a los signos externos derivados de privilegios y honores no son más que el resultado de una sociedad atenta en todo momento al mantenimiento operativo de la jerarquía de rangos y, en el caso de lo eclesiástico, a materializar y hacer visible el realce y la solemnidad de la ceremonia, del lugar donde se desarrolla y de aquellos que la ejercitan[3]. Por ello, no es de extrañar que las primeras grandes manifestaciones de esa renovación de los objetos de culto que atienden los obispos o los capítulos catedralicios, ya de manera conjunta o individual, vayan encaminadas preferentemente al lujoso amueblamiento de la capilla mayor, centro de todas las miradas, como corresponde al lugar donde se asienta el trono de Dios y en torno al cual se desarrolla la magna liturgia catedralicia centrada en

---

2 J. RIVAS CARMONA, «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias» en *Estudios de Platería*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 515-536 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, «La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista» en *Estudios de Platería*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 487-503.

3 Tales cuestiones, centradas en la primacía de lo suntuario y su significación entre los hombres del Antiguo Régimen, han sido abordadas entre otros por A. ALVÁREZ-OSSORIO ALVARIÑO, «Lujo y movilidad social. Iglesia y Corona frente a la quiebra de la distinción en Castilla (siglos XVI-XVIII)» en *Actas del Secondo Congreso Italico-Iberico di Demografía Storica*. V. 2, Savona, 1989, pp. 754-760. Las polémicas y argumentaciones esgrimidas para la consecución de privilegios materializados en lujos y manifestaciones ostentosas a través de atributos textiles y enseñas litúrgicas afines ha sido abordada por M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1997, pp. 23-40.

la apoteosis eucarística a la que sirven los principales y más dignos miembros de la Iglesia, prelados y canónigos.

La notoriedad de dicho ámbito espacial implica la elaboración de complejos y costosos programas ornamentales que darán pie a una absoluta transformación de los presbiterios a través de la rotunda presencia del objeto rico y precioso, fundamentalmente de plata, imprescindible desde entonces en las intervenciones dirigidas a la dignificación del altar contrarreformista. Bien es cierto que no sólo será el impulso devocional o litúrgico el que genere esa frenética actividad suntuaria que se advierte desde las últimas décadas del siglo XVII en las catedrales españolas, incluidas también aquellas del otro lado del Océano, sino que a ello hay que sumar la revitalización y saneamiento de las finanzas capitulares que, como un exponente más de la mejora económica que caracteriza al reinado de Carlos II, irán posibilitando ilusionantes expectativas con las que satisfacer los viejos requisitos exigidos por Trento a partir del nuevo tratamiento decorativo que implicaban las más recientes modas. De esa manera, pocas serán las catedrales que se queden varadas en este renovado consumo suntuario que comienza a hacerse efectivo en muchos casos a partir de monumentales objetos, los frontales de altar, base y primer escalón, por su especial significado, del triunfal protagonismo que alcanzará la platería en el escenario de la catedral barroca[4]. Bien es cierto que la preocupación por esta tipología de elemento ornamental no es nueva y constituyó siempre una prioridad, desde los más remotos tiempos, en las dotaciones eclesiales por lo que entrañaba su especial simbolismo y privilegiada ubicación aparejando por ello siempre una respuesta específicamente elaborada y abierta a acoger las novedades más costosas y admiradas de cada momento, trabajos de experimentación y originalidad que sobrecogían por su aspecto rutilante y lujoso o por incorporar materias preciosas y codiciadas en todo ajenas a la realidad más cotidiana[5]. Sea suficiente recordar en este sentido las labores que en mármoles, alabastros o bordados cuajaron estas grandes superficies prodigando con su «rara» hermosura las bondades del ara sacrificial. Ese interés por dar acogida en los frontales a las primicias visuales y a las innovaciones que los artistas o las técnicas deparaban puede quedar bien ilustrado con la ilusión con la que el cabildo de la Catedral de Quito asumía en 1791 la realización de un nuevo antipendio, para sustituir al viejo de planchas de plata, con la llegada a la capital de la Real Audiencia de cuatro grandes lunas de cristal, procedentes de las Reales Manufacturas de La Granja, con las que se confeccionaría el que vendría a ensordecer a los similares de espejos que ya poseían las iglesias conventuales de la ciudad, reservándose éste para las festividades más solemnes y relegando el viejo, confeccionado por el platero Pedro

4 J. RIVAS CARMONA, ob. cit., p. 523.

5 De la importancia de este elemento mueble en el ámbito litúrgico y su importancia como expresión estética trata el exhaustivo estudio de J.J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001. Agradecemos a dicho autor las atenciones y sugerencias recibidas.

Adrián en torno a 1708[6], para los días más comunes[7]. Sin embargo, esa fascinación por lo novedoso y los alardes del progreso y la imaginación de los artistas también pueden rastrearse en ejemplos peninsulares, que buscaron, ante todo, la primicia y la originalidad como las fórmulas más adecuadas para resaltar, en la medida de sus posibilidades, la nueva dimensión y magnitud del altar como basamento del Santísimo, conciliando en su hechura tradición y cosmopolitismo que se ordenaron bajo un recetario originalísimo afín a las novedades que llegaban de fuera, concretamente de Italia, y que ofrecían la posibilidad de modernizar, sin grandes alteraciones visuales, una tipología más que asentada en el gusto de los eclesiásticos.

En este sentido, el desaparecido frontal de la Catedral de Murcia se convierte en paradigma de la actualización de un modelo, el del frontal de plata barroco, que venía fundamentado por la absoluta preponderancia del metal y el rico y profuso trabajo del mismo. En cierto modo, aquel frontal nacido de la iniciativa personal de un culto y rico canónigo murciano, el chantre don Francisco Lucas Guil, se va a convertir en la piedra angular en torno a la cual se ira organizando todo el exorno del presbiterio murciano, que conoce un antes y un después de la recepción en Murcia de aquella suntuosa obra salida de las manos del orfebre valenciano Gaspar Lleó, a quien en 1732 se le encomendó el prestigioso encargo que, al igual que otros tantos recibidos por parte de mencionado promotor, sirvió para situar al mecenas en una posición privilegiada en el seno del cabildo catedralicio[8]. De hecho, Lleó, o mejor dicho su dilatada obra para Murcia —la mayor parte desaparecida por el incendio que asoló la capilla mayor en 1854— asume un excepcional papel en el curso que a partir de entonces va a seguir la platería local. Así, constituirá una lección y un foco de aprendizaje continuo para aquellos maestros sobre los que recaerá la misión de proseguir el camino por él iniciado, incluso, se puede afirmar,

6 A.C.M.Q. (Archivo Catedral Metropolitana de Quito). Libro de Actas Capitulares 1682-1725, nº. 14, f. 380, acta de 16-XI-1708. La elaboración del frontal de plata del presbiterio quiteño, para el que se emplearon los dineros procedentes del expolio del obispo don Sancho de Andrade y Figueroa, más de 4.200 pesos, se produjo a los pocos años de que don Francisco de Cárdenas regale otro frontal, labrado por el maestro Jacinto del Pino y Olmedo en 1700, para ornato de la capilla de Santa Ana. Esta obra todavía se conserva en el actual, aunque muy mermado, tesoro catedralicio donde también se custodian el frontal y las frontaleras rococó que, procedentes del templo de los jesuitas, pasaron a engrosar el ajuar de la catedral tras la extinción de la Compañía. De la obra para Santa Ana se ha ocupado J. PANIAGUA PÉREZ, «El frontal de Santa Ana en la catedral de Quito». *Cuadernos de Arte Colonial* nº. 5, 1989, pp. 115-123. Los documentos procedentes del archivo de la Catedral Metropolitana de Quito han podido ser consultados gracias al Proyecto Repsol YPF para la recuperación del patrimonio musical de Latinoamérica bajo la dirección del profesor don Alejandro Massó.

7 A.C.M.Q. Libro de Actas Capitulares 1790-1802, nº. 20, ff. 25-25vº., acta de 20-X-1791.

8 El complejo programa suntuario de platería que cubrió el presbiterio de la Catedral de Murcia hasta 1854 ha sido expuesto por M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos» y R. CABELLO VELASCO, «Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia» ambos en *Verdolay* nº. 6, 1994, pp. 153-159 y 161-168, respectivamente.

casi sin reservas, que sus trabajos se convierten en el motor de la revitalización del anquilosado panorama artístico suntuario que justifica la aparición de una auténtica escuela de platería dieciochesca, centrada en torno al gran taller catedralicio, con unos rasgos perfectamente definidos y singularizados y que bebe sus fuentes, como respetando el origen de quien diera el primer paso, en el mundo levantino y de la Italia meridional.

De la génesis de dicho frontal poco se sabe, de hecho se trata de una iniciativa particular dirigida a impulsar la preponderancia de la familia Lucas, una verdadera afirmación del linaje y del poder que ejercían en su contexto territorial más próximo[9], con el fin de perseverar en una estrategia que se remontaba a los primeros años del Setecientos y que encontró en la promoción suntuaria uno de sus resortes más efectivos y de mayor repercusión social. El destino litúrgico del objeto era reemplazar al anticuado «frontal de las clavellinas», bordado en 1614 por el artífice Miguel de Ávila Ortiz[10], durante la festividad del Corpus y su Octava exclusivamente, pues el altar contaba ya, desde unas décadas antes, con un antipendio de plata con las armas del cabildo repujadas debido a la generosidad del arcediano don Ginés Gómez de la Calle. En definitiva, su uso específico y reservado para la magna festividad eucarística queda perfectamente claro como así se reflejó en el contrato bajo el que se ajustó, concretándose su estreno el día del Corpus de 1733. Es muy posible que en el deseo del comitente estuviera la aspiración de emparejar esa nueva obra con las mejoras que por entonces se efectuaban en la custodia, la gran peana de plata debida al trabajo conjunto de Enrique Picard y su yerno José Grao, y que también se dio por finalizada ese año de 1733[11], convirtiéndose aquel Corpus en un momento de gran conmoción pública en el ambiente festivo generalizado, que el chantre debió calibrar muy concienzudamente como la mejor ocasión para hacer gala de su proverbial generosidad. Esa coincidencia de fechas parece que no son, por tanto, una mera casualidad y que el promotor del frontal actuó de una forma claramente intencionada para impresionar el ánimo de sus colegas capitulares, y por extensión, en el de la oligarquía local así como en del pueblo por lo que demandaría al platero, que tantos beneficios que le reportaba, una obra especial, fuera de lo común, que cautivara por su singularidad así como por su especial riqueza para no aminorar así el gusto de los más tradicionales.

---

9 El proceso de movilidad social y de preeminencia alcanzado por esta se recoge en A. IRIGOYEN LÓPEZ, *Entre el Cielo y la Tierra, entre la familia y la institución. El Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVII*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 176-188.

10 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 129.

11 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería» en *Estudios de Platería*. Murcia, 2002, p. 358.

Frente al tradicional modelo de frontal español, formado por completo por chapas de plata relevadas[12], Lleó impuso otra solución al hacer suyo y materializar para Murcia la idea de frontal que desde principios del siglo XVIII estaba vigente en las tierras de Nápoles y Sicilia, y que al parecer tiene su origen en el frontal que en 1700 realizara Juvara padre para Castroreale, a partir de una técnica mixta que combinaba el textil (terciopelo) y los metales preciosos (plata, oro y bronce) y que en el caso de Murcia se enriqueció con los alardes que ya propiciaba lo rococó al incluir el cristal y el lapislázuli, este último frecuentemente utilizado para ser combinado con el bronce en el mobiliario francés de la Regencia. El conocimiento que de tales obras, bien el de Castroreale bien los ejemplos derivados de éste como el de Santa Maria delle Grazie di Gioiosa Guardia o el conservado en la actualidad en el Museo di Palazzo Venezia de Roma, tan solo unos años anteriores al de Murcia y salidos de talleres palermitanos, está más que justificado a tenor de ese clima receptivo y en todo atento a las novedades del momento que es la Valencia del primer tercio del Setecientos, que va consolidando su posición de gran centro artístico del siglo XVIII español y donde el ambiente cosmopolita e internacional va a acrecentándose con el asentamiento de artistas procedentes preferentemente de Italia y Francia, tal como propiciaba el ambiente generado por la nueva dinastía[13]. Es más, desde finales del siglo XVII es continua la llegada de plateros procedentes desde las tierras meridionales italianas que van instalándose en el corredor del Levante peninsular, y que al igual que los artífices de otras ramas, ven en este territorio, dada su cercanía y las continuas relaciones comerciales con el sur de Italia, el

12 En este sentido es importante el ejemplo que en el siglo XVII proporciona el frontal de la Catedral de Málaga, todo él resuelto como un revestimiento continuo de chapa de plata, que cubre por completo el frente del altar (Sobre este frontal ver R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, p. 243-244). Aún en el siglo XVIII siguió vigente esta característica modalidad, como demuestran tantos y tantos otros ejemplos, entre ellos el de la Catedral de Calahorra, realizado por José de Ochoa en 1776 y cuyo coste ascendió a 58.952 reales de vellón. La obra del frontal calagurritano conllevó también un nuevo tratamiento decorativo de la capilla mayor que fue confiada a una riquísima colgadura de terciopelo carmesí, tejido en Valencia, de más de 930 varas, cuya hechura superó los 95.503 reales de vellón. El frontal está dedicado a los patrones del templo, Santos Emeterio y Celedonio, acompañados de las efigies de su amplia parentela, entre otros sus padres, San Marcelo y Santa Nona, así como las representaciones de los diez hermanos restantes. Todo ello acompañado por las armas del cabildo catedral, promotor de la obra. Lo mismo se puede señalar para el frontal de la Catedral de Cuenca, obra ya tardía, salida de talleres salmantinos y que respondía según describen los inventarios a «un frontal de chapa delgada de plata con abraderas de bronce sobredorado y varios adornos y tarjetas doradas sentado sobre armazón de madera, el que sirve en el Altar Mayor en todos los días clásicos, Pascuas y Octavas y en los que se manifiesta el Santísimo Sacramento que se hizo pocos años hace en Salamanca, deshaciendo uno viejo y pequeño que tenía la Iglesia y supliendo la plata que faltaba el señor Romana, canónigo della» (A.C.C., Archivo Catedral Cuenca, Leg. 426/9, Inventario de 1795).

13 El ambiente cultural de la Valencia de esa época queda bien reflejado en A.M. BUCHÓN CUEVAS y F.P. COTS MORATÓ, «Valencia, Rudolf, el Archiduque y las artes a principios del siglo XVIII» en *Luis Belluga y Moncada, la Dignidad de la Púrpura*. Murcia, Fundación CajaMurcia, 2006, pp. 185-201.

lugar más favorable, por las expectativas laborales y económicas, para la apertura de talleres y su consiguiente consolidación profesional. Incluso, esa presencia de maestros plateros oriundos del viejo reino de Nápoles se constata no sólo en la capital levantina sino que incide también en otros puntos del litoral mediterráneo, tales como Orihuela, lugar donde se afincó el maestro nacido en Sicilia, Antonio Martínez Rubio, quien se responsabilizará en 1718 del ostensorio de la parroquial de las Santas Justa y Rufina de aquella localidad alicantina[14], o Murcia, ciudad en la que se documenta durante las primeras décadas de la centuria a un maestro italiano, Mauricio Pegolotto, sobre el que recaerán algunos importantes trabajos destinados a contentar las necesidades suntuarias de la pequeña aristocracia local[15]. Sin olvidar la constante llegada de piezas de plata, tanto de uso litúrgico como civil, que a través de los puertos van enseñoreándose y ocupando un determinante papel en las colecciones suntuarias de estos territorios de Valencia y Murcia, como bien demuestran la mayoritaria presencia de cálices, ostensorios u otros objetos procedentes de Nápoles, de los que todavía en la actualidad se conservan importantes muestras, caso de los cálices gemelos que con iconografía inmaculista se conservan en los conventos de Santo Domingo de Orihuela y Santa Clara la Real de Murcia, respectivamente o el bellísimo relicario ochavado, de plata, ébano, bronce y cristal, del Museo Iglesia de San Juan de Dios de Murcia.

Todo, en definitiva, generaba un ambiente muy propicio para desarrollar y emular los modelos de frontal que durante el primer tercio del Setecientos, incluso algunos años más[16], estuvieron en boga en tierras de Sicilia y que suponían una extraordinaria novedad al combinar materias tan diversas y tan espectaculares visualmente, pues ofrecían una potenciación de los contrastes lumínicos y de los efectos policromos bajo esa rica y acertada coordinación de elementos tan diversos que mantenía el recuerdo de la obra bordada, con sus complejos juegos de matices y texturas, pero sin los peligros que la misma conllevaba, es decir una labor que se encontraba mucho más impermeable a los efectos del tiempo y la naturaleza, en suma una variante más resistente y muchos más atractiva para la vista que la simple plancha de plata, al tiempo que posibilitaba una mejor lectura de la iconografía al realzarse ésta sobre el siempre lucido y elegante terciopelo carmesí, color por excelencia del ceremonial más exquisito, que además podía sumar su cromatismo simbólico para enfatizar el carácter sacrificial del misterio eucarístico.

---

14 M. CECILIO ESPINOSA y G. RUIZ ÁNGEL, «La platería en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela durante el siglo XVIII» en *Estudios de Platería*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 111-128.

15 Archivo Documental del Grupo de Investigación Artes Suntuarias. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. Entre otros encargos se sabe de una palangana para aseo destinada al servicio del marqués de Corvera.

16 El frontal de la catedral de Agrigento, de estirpe ya cercana a un cierto academicismo, está confeccionado bajo esa variante de terciopelo carmesí y plata, y tiene una cronología en torno a 1742. (*Ori e argenti di Sicilia, dal quattrocento al Settecento.* Cat. Exp. Milano:Electa, 1989, p. 302).



LÁMINA 1. *Frontal de la Catedral de Orihuela (Alicante).*

El frontal de Murcia hubiera quedado como algo insólito y extraño en el panorama artístico español de no haber tenido una muy feliz consecuencia, una especie de hermano pequeño, que se concreta en el frontal de la vecina Catedral de Orihuela (lám. 1), que se erige, al no haberse conservado el de Lleó, en el único vestigio que permite vislumbrar no ya sólo lo que debió ser aquel otro desaparecido, a pesar de que entre ellos medie casi treinta años de diferencia, con todo lo que ello supone, sino también la interpretación que la platería levantina realizó de los modelos italianos en los que se inspiraba. No obstante, se debe precisar que en el caso del de Orihuela su precedente inmediato es lógicamente el de Murcia, ya que su artífice, el murciano Antonio Grao y Picard, maestro platero de la Seo murciana entre 1736 y 1765[17], es un artista de formación muy local, cuyo aprendizaje a partir de los sistemas más tradicionales se reforzó y engrandeció por el hecho de coincidir su actividad laboral con el periodo de mayor esplendor y dinamismo de las artes en Murcia, pues su labor en platería es contemporánea a la presencia en esta tierra de figuras de la talla de Jaime Bort o Baltasar Canestro, a la etapa de madurez de Francisco Salzillo o a ese rico momento de continuos intercambios artísticos entre Murcia e Italia que favorecerá la imparable entrada de objetos (pinturas, bordados, mobiliario, plata, etc.) para el alhajamiento de los nuevos templos y palacios que por entonces se levantaron, y que tuvieron como principales promotores a obispos y canónigos. Su posición privilegiada en ese entorno culto y favorable en todo

17 Sobre este y los demás plateros que detentaron la maestría de la catedral murciana, véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, «El maestro platero de la Catedral de Murcia» en *Estudios de Platería*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 427-443.

punto al desarrollo de las artes le procuró, por tanto, una instrucción más atenta a las novedades y los cambios que se iban sucediendo, asumiendo el ideario estético rococó, de ecos muy cortesanos, al que se adscribió decididamente como bien demuestra su mucha obra conocida y conservada. Su prestigio y reputación fueron de sobra reconocidos ya en su tiempo, convirtiéndose en un maestro de notoria celebridad en el contexto territorial murciano y también, como es obvio, en el más próximo a éste. Sólo ese renombre y su habilidad para interpretar el nuevo lenguaje de moda justifica que sobre su persona recayera la responsabilidad de atender el gran encargo de Orihuela, ciudad natal de su padre, el frontal de plata para el altar de la capilla mayor de la Seo, con el que culminó, como gran broche de oro, su ejercicio artístico, pues dicho trabajo se convirtió posiblemente en él último de una brillante carrera al fallecer muy poco tiempo después de su entrega, finalizando con su muerte, en realidad, el efímero momento de esplendor de la platería murciana, que a partir de entonces caerá en manos de maestros de fuera, principalmente valencianos, madrileños o italianos.

La elección de Grao para la hechura del frontal no es mera casualidad, como tampoco lo es que fuera él el ganador del concurso previo, al que, curiosamente, no se presento nadie más, dadas seguramente sus muy buenas relaciones con los plateros afincados en Orihuela así como su notoriedad como maestro. Todo parece indicar que el cabildo lo buscó a él y a su inteligencia para iniciar el engalanamiento presbiterial de manera muy similar al que se había desarrollando en Murcia. Al igual que aquel, el que tiene como marco a la catedral del Bajo Segura está subordinado a la eficaz y actualizada respuesta contrarreformista y a su afán por magnificar el culto de la capilla mayor para la conveniente exaltación eucarística. Un programa que remonta al reinado de Carlos II, cuando se inician los trabajos del retablo y sagrario de orden salomónico que el tallista Antonio Caro realizará según diseños de Nicolás de Bussy y al que seguirán, tras el interludio bélico, otras intervenciones dirigidas a enriquecer y ornamentar, a base de revestimientos de madera dorados y jaspeados, la estructura arquitectónica del recinto, sin olvidar el suntuoso pavimento, blanco y rojo, de mármol genovés y de Aspe o la monumental alfombra tejida en Lietor. Programa que es contemporáneo a el encargo de las andas, ostensorio y faroles para la procesión del Corpus, salidas del taller del toledano Juan Antonio Domínguez, o de la gigantesca máquina del órgano creada por el maestro organero Nicolás Salanova y cuyo estuche decorativo quedó en manos de Jacinto Perales. Trabajos a los que había precedido el de la propia sillería coral[18].

En fin, entre las últimas décadas del Seiscientos y el primer tercio de la centuria siguiente se fue configurando un digno y sugerente espacio, borrado casi en su

18 La mayor parte de esas intervenciones van documentadas en el importante trabajo A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos I. La catedral, parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia, Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia, 1984.

totalidad por las reformas academicistas de finales del XVIII[19], muy característico de lo barroco y fiel a las premisas decorativas entonces en boga y que estaba reclamando a gritos los oportunos aditamentos suntuarios. Éstos no tardaron en llegar y delatan desde un primer momento la ambiciosas miras de los impulsores de este lujoso programa que no finalizará hasta casi el final de la centuria y que puede ser estimado como uno de los más sobresalientes, dada la categoría de las piezas y la monumentalidad de las mismas, de todo el panorama español de la segunda mitad del Setecientos en cuanto al encargo de obra de plata se refiere. Comienza una secuencia destinada a procurar todo lo necesario para el servicio del altar, como revela la grandiosa cruz que el platero valenciano Ignacio Llansol entrega en 1747, la primera obra ya rococó que ingresa en el ajuar catedralicio[20], y que se convertirá en el eje a partir de cual se va organizando el restante aparato litúrgico. Sin embargo, el ánimo de los capitulares debió tener que sosegarse en la consecución de sus objetivos ante la inesperada propuesta del obispo Gómez de Terán de su «utópica» nueva catedral[21], un proyecto que requería un presupuesto descomunal, y que de momento supuso un paro coyuntural de todas las iniciativas del cabildo. La muerte del prelado en 1758 y la noticia de la sustanciosa cantidad de dinero, más de 2.000 pesos, que el obispo de Cuenca, y con anterioridad de Orihuela, don José Flores Osorio, enviaba para el socorro de las iglesias pobres de su antigua diócesis, reactivó nuevamente la energía de los canónigos, quienes de inmediato dieron las ordenes precisas para retener el legado monetario, sin más argumentos que la necesidad que del mismo tenía el templo catedral[22]. La consecuencias de estos afortunados hechos no se hicieron de esperar y en 1760 se anunciaba la celebración de un concurso para la realización de la obra soñada, el frontal con el que magnificar el altar en las solemnes festividades catedralicias. Como ya se ha mencionado el merecedor del trabajo fue el maestro Grao con quien se contrataba su hechura el 21 de junio de 1761 mediante escritura pública protocolizada en Orihuela, ajustándose en la cantidad de 13 reales y medio de vellón la onza de plata y 7 pesos la libra de bronce dorado, incluidas en esas cantidades el material y las manos del artífice. La obra debería ser entregada,

19 Sobre las intervenciones ilustradas alude J.C. AGUERA ROS, «Pintura en capillas mayores catedralicias, de Andalucía Oriental a Levante. Panorama y trascendencia de un modelo» en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismo*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003 , pp. 584-587.

20 A la que seguirá, en 1759, el bellísimo relicario realizado en Valencia para custodiar la carta de Santo Tomas de Villanueva. Dicho relicario, que pasó a engrosar la abundante lipsanoteca catedralicia, conservada en la sacristía del templo, fue costeado por el Cabildo, que aportó 200 ducados resultantes de la venta de plata vieja, y por las aportaciones del canónigo Pascual y el entonces deán de la Catedral (A.C.O. Libro de Actas Capitulares 1757-1760, Leg. 892, f. 178).

21 J. A. RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, *El perfil de una utopía. La Catedral nueva de Orihuela (Arte, urbanismo y economía en el siglo XVIII)*. Madrid, 1978. También se debe considerar a este respecto lo aportado por J. SÁNCHEZ PORTAS en el Catálogo de la Exposición *La Luz de las Imágenes. Orihuela*. Valencia, 2003, pp. 600-605.

22 A.C.O. Libro de Actas Capitulares 1757-1760, Leg. 892, f. 142, acta de 16-II-1758.

perfectamente acabada, en el plazo de trece meses, obligándose el maestro a una fianza de mil duros, que avalaron entre otros, el platero oriolano José Martínez Pacheco. A la firma del convenio siguió el primer plazo de los tres convenidos, uno por valor de 20.000 reales, el siguiente de 12.000 y un último, abonado el 13 de septiembre de 1763, día en que el frontal fue presentado en Orihuela, de 15.842 reales, tras su conveniente tasación a cargo del maestro Vicente Rovira designado por la Junta Parroquial de la Catedral[23].

La financiación de esta costosa obra si que deparó alguna que otra sorpresa, sobre todo para las arcas reales, a cuyas expensas y sin mediar palabra previa acudieron los canónigos para satisfacer los pagos comprometidos, aprovechando para ello la situación de sede vacante en la que se encontraba la diócesis, tras la muerte repentina de don Pedro de Albornoz y Tapia, y quedar ésta bajo el gobierno de los miembros del capitulo catedralicio. Eludiendo los necesarios permisos el cabildo echó mano de las tercias reales generando con ello la indignación del Gobernador, don Juan de Peñuelas, quien avisado por el Concejo de la ciudad, tomo cartas en el asunto. Pero la situación era ya irreversible, el frontal estaba casi finalizado, y lo más conveniente a todas luces era solventar el problema de la manera más digna para todos aunque previniendo al cabildo, con real orden y mandato del Consejo de Castilla, a manera de correctivo, su comportamiento indecoroso y la tajante prohibición de recurrir a tales fondos para la confección de más alhajas para el templo[24].

En realidad el frontal había sido subvencionado por las iglesias pobres y por el rey, sin que los fondos catedralicios sufrieran el más mínimo menoscabo. Tal vez por ello, como sabia y justa restitución a la verdad, se decidiera incluir el escudo de Carlos III, cuyas armas presiden junto a la imagen de El Salvador, titular del templo, el campo principal del antipendio y donde también se introduce la representación del mítico oriol. Será esta iconografía, junto a los ángeles y los emblemas del cabildo, la que vaya ocupando ese espléndido frontis de plata, bronce y terciopelo carmesí, estructurado en un gran frente de campo único, muy fiel a los modelos sicilianos, que queda delimitado por amplias molduras rectas y lisas que se enmarcan a su vez por dos pequeñas calles laterales, emulando las caídas de los viejos frontales bordados, y una estrecha frontalera con decoración de espejos y rocallas. Y es lo rococó y su emblema, la rocalla, lo que triunfa en esta obra de ritmos fluidos y sinuosos, donde se traduce y evoca toda la sutileza del bordado dieciochesco que incluso parecer querer emular en la configuración de la cartela que cobija a El Salvador al copiar casi literalmente, pero con mayor acento plástico, las que presiden los paños de púlpito, recamados en oro sobre restaño de plata, que bordara el maestro Rabanell en 1756 para la Catedral de Murcia e inspirados, a su vez, en los grabados de la serie «Las

23 El proceso de realización del frontal, con su aportación documental básica, fue dado a conocer por M. PÉREZ SÁNCHEZ con motivo del estudio de esta pieza para la Exposición *La Luz de las Imágenes...* ob. cit., pp. 482-483.

24 A.C.O. Libro de Juntas de la Fábrica Mayor 1761. Acta a 29-IV-1763, s.f.



LÁMINA 2. *Frontal de la Catedral de Orihuela. Detalle.*

estaciones» de Francois Boucher. Esas sugerencias locales también se encuentran en las representaciones figurativas que ofrece el frontal, sobre todo en los ángeles mancebos y en los querubes, deudores, al igual que las «draperies» que incorpora, del programa escultórico y ornamental que se despliega en el imafronte catedralicio de Murcia. En consecuencia Grao hizo un elocuente y admirable compendio, a través de un ejercicio creativo de gran altura, de las diferentes experiencias artísticas que se producen en su entorno más próximo las cuales serán siendo incorporadas paulatinamente en su trabajo como platero hasta alcanzar su más lograda y dinámica expresión en el frontal de Orihuela (lám. 2).

Por lo que respecta al marcaje que incorpora hay que señalar la reiterada presencia de la marca personal del artífice (GRAU), que siempre se abstuvo de castellanizarla, así como la correspondiente a la localidad, Murcia, a la que corresponden las siete coronas. Igualmente, el sello ME rematado por corona real es el utilizado por Miguel Morote, a la sazón cuñado de Antonio Grao, en el tiempo en que ejerció

el cargo de Fiel Contraste marcador de oro y plata, responsabilidad que detentó entre 1762 y 1774[25].

Resulta interesante señalar el uso excepcional que tuvo el frontal hasta finales del siglo XIX pues, aunque dispuesto permanentemente en el altar, tan sólo se lucía en las grandes fiestas del año litúrgico, custodiándose el tiempo restante en una caja de madera forrada de terciopelo con cierres a cincel adaptada a la mesa de celebración. Buena pruebo de ello es que al poco tiempo de recibirse la obra en Orihuela el cabildo decidió encomendar la hechura de un frontal textil de damasco blanco para el altar mayor en atención «a no haber más que uno y este hecho pedazos de forma que causa indecencia»[26]. La visión de frontal estaba limitada, por razones obvias, a aquellos días principales, lo llamados como «más clásicos»y que en el calendario festivo de la Catedral de Orihuela quedaban limitados a la Epifanía, Jueves Santo, sirviendo en el Monumento, Sábado de Gloria y los tres días siguientes de la Pascua de Resurrección, Ascensión, Corpus y su Octava, Pentecostés, festividad de San Pedro, Asunción de la Virgen, Natividad de María y su Octava y el día de Navidad[27].

En definitiva, el frontal de Orihuela marca el reinicio del empeño de los capitulares por la dotación espléndida del templo, ahora bajo las premisas y el acervo decorativo de lo rococó, que muy pronto se plasmará también en otros mobiliarios litúrgicos, como demuestra la nueva cadereta exterior del gran órgano, pero sobre todo hay que señalar su consagración definitiva de manos del platero valenciano Estanislao Martínez, sobre el que recaerá la misión de culminar el proyecto suntuario de obra de plata sobre el presbiterio de acuerdo a los mandatos que salieran de la visita que el obispo Tormo efectuó al templo en 1771. El prelado, hombre culto y de gusto exquisito, fue ordenando la elaboración de un gran conjunto de plata «uniforme» a tono con el frontal existente[28]. Sin embargo, éste es ya otro capítulo de la historia de la platería catedralicia de Orihuela.

25 La secuencia de los marcadores nombrado por el Concejo de Murcia puede ser consultada en C. TORRES-FONTES SUÁREZ, «El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII» en *Estudios de Platería*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 441-466.

26 A.C.O. Libro de Juntas de la Fabrica Mayor 1761. Junta particular de 6-XII-1763.

27 A.C.O. Libro de Actas Capitulares, nº. 913, Acta de 3-XII-1829, s.f.

28 En efecto en la mencionada visita se ordena «que los catorce pares de candeleros de plata que existían se refundan y labren de nuevo»; «Que se hagan nuevo los cuatro ciriales» y «Que se hagan nuevas las lámparas que se hallan colgadas a la parte exterior». (A.C.O. Libro 1432, f.30r.).

Una joya con pintura del miniaturista Segismundo Laire

GERMÁN RAMALLO ASENSIO
Universidad de Murcia

El pintor y miniaturista Segismundo Laire[1] es uno de esos artistas a los que, tras obtener un notable éxito en vida, se les fue olvidando con el paso del tiempo, hasta quedar reducido a unas reseñas en los diccionarios, más completas y laudatorias, según retrocedamos en el tiempo.

Nacido en Munich, en 1552, llegaría a Roma durante el pontificado de Gregorio XIII (1572-85) y allí desarrollaría toda su carrera, siendo reconocido por los mejores pintores del momento lo que le llevó a ser miembro de la Academia de San Lucas (1593) e ingresar en la congregación de *Virtuosi* al Panteón (1600). Su mucha fama y aprecio coetáneo también se dejó notar en el momento de su muerte, acaecida en 1639 y teniendo por tanto el pintor una edad avanzada. Entonces se le hicieron unas honrosas exequias fúnebres, en las que participaron los más importantes profesores de dibujo que terminaron con su entierro en la Rotonda dalle Fratelli della Compagnia de Virtuosi.

Todos estos datos los conocemos por Baglione que habla de él en términos muy laudatorios y nos informa del aprecio en que se le tenía, de la clientela, formada

1 También: Laerer, Laijer, Laier, Laiar, Lyrer (en el ágata de la Encarnación), Sigismondo Leirer (testamento), Sigmund Lair, Gismondo Tudesco, Segismundo Tudesco. A. Vannugli, «Sigismondo Laire. Note documrntaire su un «nome senza opere» nella Roma del seicento». *Studi Romani*, XXXIII, 1985, nº. 1-2, pp. 11 a 25.

por las mas nobles familias, así como de su relación con los jesuitas, e igualmente, del rango social que llegó a alcanzar[2].

Su primera formación debió producirse en su ciudad natal y esto le permitiría absorber la estética minuciosa y detallista, aunque con tintes fantásticos que imperaba en aquel sur de los territorios germánicos para la segunda mitad del siglo y que había impuesto la conocida como Escuela del Danubio. Son deudores de este panorama artístico los paisajes salpicados de grandes robles y coníferas, azuladas montañas picudas, a veces con nieve en la cumbre y las pequeñas arquitecturas fantásticas que coloca en la lejanía, elementos estos que podemos contemplar en el Apostolado del Museo de Bellas Artes de Asturias. Asimismo la frecuente utilización de grabados como fuente de inspiración que se puede comprobar en muchos de los cobres incrustados en los muebles del monasterio del Sacramento, de Madrid, habla de un artista acostumbrado a este vehículo de expresión que, por tanto lo usaba con toda franqueza. E igualmente vemos la influencia de los imponentes grabados de Durero o, antes que él de Schongauer, en la monumentalidad de sus figuras, aunque luego estén sometidas a un proceso de idealización que les afecta principalmente a los rostros. También de esa misma primera formación centroeuropea deben proceder los tonos de color brillantes e intensos, bien definidos en áreas locales y muchas veces, bien contrastados con sus contrarios, como resabio de la estética manierista que había prendido, tarde pero fuerte, en aquella zona geográfica. A esta primera formación se añadiría lo visto en Roma, tanto el inmediato pasado, como las nuevas propuestas del Caballero de Arpino, Guido Reni o Annibale Carracci; de hecho se nota una evolución desde la primera obra fechada que conocemos, 1593, el relicario de La Encarnación de Madrid y las realizadas ya en el siglo XVII, como lo son los cobres del Monasterio del Sacramento, fechados en 1604 y 1607. En la primera las figuras tienen menos corporeidad y menos clasicismo.

Este artista viene siendo objeto de nuestro interés desde el año 1973 en que presenté una comunicación en el Congreso Internacional, celebrado en Granada, dando a conocer un importante grupo de obras de su mano, pintadas en láminas de cobre de diferentes tamaños, que se encontraban en el relicario del monasterio del Sacramento, de Madrid, incrustadas en dos muebles de preciosa factura manierista[3]. Si bien, por las limitaciones de extensión que imponía el ámbito en que se daba la noticia, solo se reprodujeron cuatro láminas de las veintidós de que tratábamos. Posteriormente localicé un bello Apostolado en el Museo Arqueológico de Oviedo, sala de Feijoo, pintado en sus correspondientes doce láminas de cobre de 21 x 15 cm.; ese conjunto pasó luego al Museo de Bellas Artes de la misma ciudad y fue publicado como monografía dentro de la colección: *Obras Selectas*, del citado

2 G. BAGLIONE, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti*. Roma, 1642, pp. 353-54.

3 G. RAMALLO ASENSIO, «El pintor Segismundo Laire en España». *Actas*, V. III, *La pintura en los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Granada, 1978, pp. 205-212.



LÁMINA 1. *Segismundo Laire. Santo Tomás (Museo de Bellas Artes de Asturias).*

Museo[4] (lám. 1). El pintor, si hemos de creer a las fuentes coetáneas que se ocuparon de él realizó mucha obra y por ello, habrá todavía una abundante producción en los conventos y monasterios o en los ajuares de antiguas ricas familias que le hubieran encargado piezas. De entre ello, últimamente, pudimos localizar una pequeña obra en la clausura del Monasterio de Santa Ana, de Málaga, que representa a la Virgen con el Niño y San Juanito[5], pieza muy bella que, pese a no ir firmada, pudimos atribuir con toda seguridad.

4 Id., «El Apostolado de Segismundo Laire». *Obras Selectas*. Mercantil Asturias, S. A., 1992, pp. 1-6.

5 Id., «Una obra de Segismundo Laire en las clausuras de Málaga». *Boletín de Arte* nº. 22, Departamento de Historia del Arte, Málaga, 2001, pp. 509-514.

Según su principal biógrafo citado, pintó también sobre piedra dura y en este material, concretamente en láminas de ágata, se localizaron dos pequeñas piezas que forman las caras de un relicario en forma de custodia templete que ahora se conserva en la clausura del Monasterio de la Encarnación, de Madrid, obras firmadas en Roma y fechadas[6]. Y asimismo por el mismo biógrafo sabemos que pintó abundantes joyas y piedras preciosas para destacada y adinerada clientela; de ello nos hace saber Baglione que podía hacer «en el espacio de la uña de un dedo pequeñas historias de ocho y diez figuras ínfimas que no les faltaba cosa alguna y formadas con tanta hermosura y limpieza, y con diligencia tan extrema conducidas, que la vista ordinaria no bastaba para discernirlas»[7]. Así pues, según se deduce debió pintar en el reverso de gemas que luego serían engastadas e incluso, esculpir pequeñas figuritas que fuesen utilizadas para componer escenas.

Otro aspecto de esta actividad que ahora podemos conocer es el de pintar en una pequeña lámina de marfil, papel o vitela que luego sería incluida en la joya, colgante o prendedor, que a su vez se configuraría como tal a base de la enmarcación en metales preciosos y el añadido de otras gemas y perlas. Ese es el caso que ahora presentamos. Se trata de un precioso colgante conservado en el Museo Lázaro Galdiano, de Madrid que ya ha sido publicado por la investigadora Leticia Arbeteta Mira, aunque sin considerar la pintura y por tanto, sin atribuirla[8].

Es curioso que de la abundante obra que debió producir el pintor en su larga vida sólo se hayan encontrado muestras abundantes en España. Es cierto que ya anuncia su biógrafo que en grande no obraba, así como que trabajó mucho para este país y para las Indias, añadiendo que sus clientes principales fueron los jesuitas. Pero nada se ha localizado en Italia, pese a haber ya investigadores que se han interesado por el artista[9]. Quizás también podríamos precisar que lo conservado en España parece sea debido a regalos hechos por nobles particulares a los monasterios o conventos, siendo consideradas las obras como objetos apreciados y valiosos por el donante, que los traería directamente desde Roma o los adquiriría en las mejores almonedas y testamentarías. Esa sería la procedencia de los dos suntuosos muebles del monasterio del Sacramento en que se insertan sus cobres que fueron regalados por el Duque de Uceda al monasterio en el momento de su fundación[10]. Junto al monasterio e incluso, intercomunicado con él por medio de arco elevado, levantó su

---

6 M. T. RUIZ ALCÓN, «Pintura sobre piedra en el patrimonio Nacional». *Reales Sitios* nº. 38, Madrid, 1973, pp. 55-56. Estas piezas están firmadas y fechadas aunque la fecha está mal leída ya que no se puede corresponder con el año 1553 que propone la autora (Laire nació en 1552), sino con el de 1593.

7 G. BAGLIONE, ob. cit., p. 354.

8 L. ARBETETA MIRA, *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Caja Segovia, Fundación Lázaro Galdiano, 2003.

9 A. VANNUGLI, «Sigismondo Laire. Note documentaire su un nome senza opere». *Studi Romani*, XXXIII, Roma, 1985, pp. 11-25.

10 G. RAMALLO ASENSIO, «El pintor...» ob. cit.



LÁMINA 2. *Segismundo Laire. Busto del Salvador (Museo Lázaro Galdiano).*

palacio de claro aire romano[11]. Otra donación de obra de Laire por parte de noble y a casa monacal fue la hecha por el Sr. Fernández de Velasco al monasterio de Santa Clara del Pomar. El regalo está compuesto por seis láminas de cobre, similares a lo que era habitual en el pintor, entre las que figuran un retrato de la Madonna del Popolo y otro de Santa María la Mayor, temas estos que, junto a otras representaciones marianas, se consideraba de su máxima especialidad[12].

11 Como se sabe el palacio se conserva en la actualidad al final de la calle Mayor y acusa la voluntad de copia romana que debió impulsar a su promotor a la hora de mandar su construcción. Junto a él y algo retrotraída de la misma calle, se levanta la iglesia y a su lado se disponía el monasterio, ahora sustituido por uno bloque de viviendas.

12 A. A. BARRÓN GARCÍA, «Patrimonio artístico y monumental; el legado de Fernández de Velasco y familiares» en VV.AA., *El monasterio de Santa Clara de Medina del Pomar. «Fundación y Patronazgo de la Casa de los Velasco»*. Burgos, Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004, pp. 232-259.

En cuanto a la pieza que nos ocupa, el colgante relicario del Museo Lázaro Galdiano es la primera joya que se localiza del pintor y se le atribuye casi con toda seguridad. Esta pieza puede servir y es deseable que así sea, para abrir una larga serie de ellas que, muy probablemente habrán quedado anónimas en colecciones de arte en las que se haya valorado de manera especial lo suntuoso. Su precisa descripción la vamos a tomar de la investigadora citada líneas atrás a sabiendas de que por su probada especialización, será más exacta que si fuese hecha por quien esto escribe: «Medallón relicario compuesto por tres piezas labradas en cristal de roca: marco acanalado, oval, y dos gruesos viriles, dispuestos a cada lado, formando ventanas. La guarnición, de oro esmaltado, corresponde al tipo de doble cerquillo interno, con óvalos y perlas, del que surgen cuatro vástagos dispuestos en cruz que, perforando el marco, rematan en cantoneras de rótulos calados y balastrillos gallonados»[13]. Entre los dos viriles se aloja una pequeña lámina ovalada de 3´25 x 2'4 cm. que lleva pintado el busto de Cristo como Salvador que ocultaría el pequeño fragmento santo que se conservase en el colgante (lám. 2).

El análisis estilístico de la figura representada, considerando los colores usados, así como la factura y expresión del rostro es suficiente para pensar de inmediato en Segismundo Laire como autor. Al ser una imagen de Cristo, destinada a relicario y que ha de cumplir y hacer funciones de joya, utiliza un fondo dorado a la manera de icono y sobre éste, se recorta delicadamente lo representado. Lleva un nimbo dibujado en tono rojo, formado por simple aro que va adornado con tres triángulos curvos que sugieren la cruz griega y lo dividen en cuatro zonas iguales; a los lados de ellos, una líneas espirales enriquecen y dan movimiento al escueto esquema. El cabello es rubio y lacio, partido con raya en medio, cae liso enmarcando el rostro y hace unos rizos a la altura de los hombros. Asoma la túnica de color rosa pálido que forma un pliegue en la parte delantera, donde se oscurece y aun crea sombra interior azul intenso y, en este mismo último color, también jugando con los matices más claros y oscuros, resuelve el manto que sobresale un poco sobre el hombro izquierdo. Como detalle preciosista, túnica y manto van delimitados con fino borde de oro que acierta bien a combinar con el fondo.

Los rasgos está idealizados, incluso más de lo que acostumbra el artista. El rostro es bastante alargado y de nariz recta y también larga, como queriendo acercarse al canon clásico de icono. Sin duda sería pintado ayudándose de potentes lupas pues, al ampliarlo, como ahora permite la pantalla del monitor, no se distinguen trazos definitorios; son todo toques de color tan leves que en conjunto crean el efecto del difuminado: tan solo en las fosas nasales, comisuras de los labios, iris de color azul intenso y pupilas, se intensifica el oscuro para definir lo necesario y dar corporeidad y volumen. Los mismo cabellos que se despegan un poco de la melena están también realizados de manera tan suave que no podemos apreciar con claridad el trazo.

13 L. ARBETETA MIRA, ob. cit., ficha 85, p. 119.

Si comparamos este rostro con cualquiera de los apóstoles de Oviedo que antes hemos dicho y, mejor aun, con Santo Tomás que aquí reproducimos, veremos la misma autoría en uno y otros, pero igualmente la comparación puede hacerse con cualquiera de los rostros de las otras obras conocidas, si bien aquí, como ya hemos dicho, se nota un afán idealizador y antinaturalista que nos vincula al objeto en que se halla.

La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba

Mª ÁNGELES RAYA RAYA
Universidad de Córdoba

Acercarse a estudiar una Catedral siempre es motivo de curiosidad ya que su importancia, dentro de la historia de la ciudad a la que pertenece, es tan grande que nos va a permitir no sólo entrar en contacto con el objeto motivo de nuestro estudio sino también, conectar con otras facetas que, dentro de la Historia del Arte, son realmente interesantes. Por ello cuando me ofrecieron estudiar el Inventario de Joyas de 1507 accedí con muchísimo gusto pues, iba a conocer como se había ido formando el ajuar litúrgico y como había pervivido hasta esa fecha piezas donadas por importantes dignidades, obispos, deanes, arcedianos, canónigos, chantres y señores de la nobleza. Además me permitía conocer el desarrollo de las formas en un momento tan especial, para la metamorfosis de las ideas, como fueron los comienzos del siglo XVI. Por ello, ha sido de gran interés, conocer el aporte que hicieron a la platería los obispos, descubrir por qué se conserva el relicario de Santa Ursula y desde cuándo forma parte del Tesoro catedralicio y comprobar, aunque mermada, la donación de don Iñigo Manrique.

LA CATEDRAL DE CÓRDOBA: SU PATRIMONIO DE PLATERÍA EN LOS INICIOS DEL XVI

Indicar que la Catedral de Córdoba tiene unas peculiaridades que la hacen diferente a otras catedrales españolas, no es nada nuevo, ya que el mero hecho de que esté ubicada en el espacio de la antigua mezquita aljama así lo proclama. Pero además hay que llamar la atención sobre la riqueza que atesora en su interior y hay que señalar el celo con que el Cabildo ha cuidado de su patrimonio. Dentro de sus propiedades hay que destacar la riqueza de su archivo ya que en él se conservan documentos de un valor incalculable cuya antigüedad se remonta al siglo X, momento al que corresponde el libro más antiguo que en él se guarda[1].

Para todos aquellos que nos dedicamos al estudio del patrimonio eclesiástico no es nada nuevo comentar el mal estado de conservación que presentan, con frecuencia, los archivos en los que pretendemos realizar nuestra labor investigadora. Sin embargo tenemos que reseñar, que este no es el caso del Archivo de la Catedral de Córdoba ya que desde noviembre de 1972, en que fue elegido canónigo archivero don Manuel Nieto Cumplido, éste ha visto inventariarse y catalogarse todos sus fondos. Gracias a estos trabajos hemos ido conociendo la riqueza documental que atesoraba la Catedral cordobesa. A través de los estudios realizados por Nieto Cumplido hemos tenido noticia de los inventarios de las joyas, ropas y libros que se han efectuado a lo largo del tiempo llamándonos la atención que en el siglo XVI, en un breve período de tiempo se hicieran dos inventarios, uno en 1507, el otro en 1515[2]. En opinión de Nieto, los inventarios realizados fueron muchos ya que en las actas capitulares hay constancia de ello, quedando además reflejado que hacer un nuevo inventario significaba quitar todo valor administrativo al anterior, circunstancia que contribuía a no dar un excesivo cuidado a su conservación. A pesar de ello se han guardado los inventarios de 1294, 1507, 1515, 1628, 1762 y 1873[3]. Por otra parte hay que indicar que estos inventarios sólo recogen los bienes que pertenecían al Cabildo ya que cada capilla tenía su ajuar y su propio inventario, no unificándose éste hasta el siglo XIX[4].

---

1 En primer lugar he de agradecer a Don Manuel Nieto Cumplido, Archivero de la Catedral de Córdoba, que me haya permitido acceder a su trabajo personal, poniendo a mi disposición los legajos en los que se guardan los Inventarios, cediéndome las transcripciones que él ha realizado. Gracias por todo ello.

2 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 617-618. M. NIETO CUMPLIDO, «La Música en la Catedral de Córdoba (1236-1577)» en J. M. MORENO CALDERON (Dir.), *El patrimonio histórico musical de Córdoba*. Córdoba, 2004, pp. 59-116.

3 En el inventario de 1873 se alude a inventarios anteriores los cuales no se han conservado. El último inventario ha sido realizado en la década de los noventa del siglo XX, en 1997, por encargo de la junta de Andalucía y lo ha catalogado Nieto Cumplido.

4 En el Archivo de la Catedral se conservan algunos de los inventarios realizados de las capillas, siendo los más interesantes los de la Capilla de San Acacio y Compañeros. A.C.C. Secretaría. Testamentos.



LÁMINA 1. *Cruz de cristal. Siglo XIII.*

Estos inventarios aportan muchos datos al conocimiento del ajuar litúrgico de la Catedral ya que en ocasiones facilitan una descripción minuciosa de la pieza que se inventaría, aportando el peso y el estado de conservación, otras veces indican si una pieza ha sido entregada para hacer otra nueva, otras aportan datos acerca de la persona que ha donado la pieza. Todas estas noticias permiten conocer e identificar la pieza, comprobar si se ha conservado hasta nuestros días y seguir su historia ya que, en los inventarios aparecen, con frecuencia, reseñados los arreglos que el objeto ha sufrido a lo largo del tiempo a causa de su deterioro o si le han dado baja por su mal estado. Además, contribuyen al estudio de la historia de la iglesia ya que en los

inventarios aparecen reflejadas las piezas nuevas que se van incorporando al ajuar litúrgico[5], siendo muy interesante comprobar como cada vez se va haciendo más complejo el ritual de la Misa y como se va enriqueciendo el tesoro catedralicio.

El inventario de 1294 ha sido dado a conocer por Nieto Cumplido y en él se registran 33 objetos de culto, número importante si tenemos en cuenta que la Catedral de Córdoba sólo llevaba en uso desde 1236[6] y, que por la complejidad de su espacio, el Cabildo catedralicio debió volcarse en dotarla de piezas significativas para el desarrollo diario del culto[7]. La relación de piezas pone en evidencia la importancia que se da a la Cruz como elemento procesional, que introduce en el templo el objeto sagrado, y es conducida hasta el presbiterio, donde será colocada, aunque a veces se sitúa sobre la mesa de altar; la relevancia que alcanza la Cruz se pone de manifiesto en la abundancia de ciriales ya que estos portados por los acólitos daban escolta a la Cruz y corroboraban el significado de ésta como símbolo esencial en las ceremonias de entrada del celebrante en el recinto sagrado. Curiosamente de las tres cruces señaladas en el inventario sólo ha llegado hasta nuestros días una de ellas, que por cierto vuelve a ser citada en el inventario de 1507. Es una cruz de cristal de roca montada en plata sobredorada (lám. 1)[8].

En el inventario de 1507 el número de obras reseñadas ha aumentado considerablemente en relación con el del siglo XIII; en él se recogen 76 piezas, entre las cuales se incorporan algunos objetos cuya presencia no se contemplaba en el ritual sagrado de los siglos precedentes y aparecen en este nuevo inventario. Así vemos que las Cruces siguen teniendo su preeminencia en el ritual de entrada del celebrante en el templo, por ello ha aumentado su número y se mencionan 12 cruces —5 de

5 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807» en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería.* Universidad de Murcia, 2004, pp. 445-447.

6 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral...* ob. cit., p. 619.

7 A.C.C. caj. I, n.141. Perg. 419 por 349 mms. Citado en M. NIETO CUMPLIDO, *La miniatura en la Catedral de Córdoba.* Córdoba, 1973, p. 31. En este inventario se recogen 3 cruces de cristal, 7 ciriales —2 de cristal, 4 de Limoges y 2 de hierro—, 2 incensarios de plata, 2 acetres, 2 ampollas de plata, 5 cálices de plata, 1 crismeras, 9 relicarios, 1 tabla de marfil, una imagen pequeña de la Virgen María y joyas donadas por canónigos y laicos. La donación de estas joyas, como bien indica Nieto, se hacía para sufragar los gastos de los funerales y poderlas vender, en un momento dado, si la Fábrica tenía necesidad de dinero. Convirtiéndose de esta manera la Catedral en cementerio, cementerio que le permitía en un momento dado sufragar los gastos y mantener el edificio. Como ejemplo de ello hay constancia de que en 1510 venden los anillos *del señor obispo Don Sancho de Roxas.* A.C.C. Actas Capitulares. T. 7. s/f.

8 Es la cruz procesional más antigua que se conserva en la Catedral de Córdoba. En ella se aprecian intervenciones posteriores. Su fecha de ejecución se sitúa entre 1239 y 1294. Se conoce que sufrió una restauración en 1716 realizada por Alonso de Aguilar. Además se sabe que en este mismo siglo se le añadió un vástago de 94 cms. de altura. Formado por cuatro cañones ornamentados con cintas que la envuelven en helicoidal y coronado por un capitel corintio. Lleva los punzones de Damián de Castro y el león de la ciudad de Córdoba. Los brazos de la cruz son prismáticos y surgen de un núcleo central de cristal con los ángulos achaflanados decorados con pequeños jarrones y ornamentado en el centro con una rosa.

plata, 2 de cristal, 2 de jaspe, 2 de azabache y 1 de madera, 1 custodia de madera, 7 relicarios[9], 12 cálices —11 de plata y 1 de estaño—, 1 portapaz, 4 candeleros, 2 navetas, 4 incensarios, 3 libros de altar, un acetre con su hisopo, 3 bronchas de plata, 8 cetros de plata, 2 para las dignidades, 2 para los canónigos, 2 para los racioneros, 1 para el pertiguero[10]. Junto a estas piezas que se utilizaban en la procesión de entrada también aparecen registradas otras piezas, 1 imagen de la Virgen con el Niño de plata, unas tablas de madera, 2 arquetas, una de marfil y la otra de plata[11], 2 ostiarios, uno de marfil y otro de plata, 1 patena dorada, etc.

EL LEGADO DE LOS OBISPOS

A través de las piezas reseñadas en el inventario hemos podido saber quienes fueron las personas que legaron estos objetos a la iglesia mayor de Córdoba siendo interesante comprobar que, el momento en el que se donan mayor número de piezas, va de finales del siglo XIV hasta comienzos del quinientos, coincidiendo con los episcopados de don Fernando González Deza (1398-1424), don Sancho de Rojas (1440-1454), fray Gonzalo de Illescas (1454-1464) y don Iñigo Manrique (1486-1496). Todos ellos contribuyeron a aumentar el patrimonio catedralicio.

En los años finales del siglo XIV ocupa la silla de Córdoba don Fernando González Deza cuya vida va a tener bastante repercusión en la historia de la ciudad ya que va a participar, como capitán, en las guerras de frontera contra los reyes de Granada. Era natural de Córdoba y antes de ser nombrado obispo fue maestreescuela y canónigo de la catedral. Fue elegido obispo en virtud de reserva pontificia, por designación del Papa. Titulación que vendría avalada por la Bula de Benedicto XIII, dada en Aviñón a 20 de septiembre de 1398 en que le nombra obispo de Córdoba por

9 De los relicarios relacionados, uno es un busto, actualmente conocido como relicario de Santa Ursula, reseñado con el nº. 16 y descrito como *cabeza de una de las Once mil Vírgenes.* Los demás no muestran nada significativo en su forma, habiéndose conservado el nº. 18 y el nº. 22, siendo todos ellos donaciones del obispo don Fernando González Deza.

10 Además se hace relación de 2 cetros grandes y 1 cetro de cruz grande. Para el ritual de entrada en la iglesia véase M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis.* Córdoba, 1993, p. 13.

11 La arqueta de plata aparece numerada con el nº. 25 y fue donada por doña Juana de Sousa, madre de don Enrique, Duque de Arjona, hijo bastardo de Enrique II que había muerto en 1404. Hemos empleado el título de Duque de Arjona, tal y como aparece en el documento aunque otros autores hacen referencia a él como duque de Medina Sidonia. Veáse J. GÓMEZ BRAVO, *Catálogo de los Obispos de Córdoba.* Córdoba, 1778. 2 vol. T. 1, p. 328 y M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral...* ob. cit., p. 378. Gómez Bravo cuenta que doña Juana vivió muy retirada en la iglesia «en los quartos, que se llaman de Cabezas de Rentas, que pidió al Cabildo, y últimamente le dexó sus hoyas, para que hiciese sufragios, y obras pías por su alma. Está enterrada en la Capilla de los Sosas, que compró su padre Vasco Alfonso de Sousa. J. GÓMEZ BRAVO, ob. cit., p. 328-329. La arqueta no se conserva pero a través de la descripción que de ella se hace en el inventario podemos saber que era una arqueta relicario hecha en plata y decorada con esmaltes; en su interior se guarda *«un canuto de plata con el espina de Ntro. Señor y otras muchas reliquias».*

muerte de don Juan Fernández Pantoja[12]. Resulta curioso que, nada más conocerse su nombramiento como obispo, se obligó a dar «cien maravedís de Moneda vieja cada año: *porque faga el Cabillo la Fiesta de las once mil Vírgenes de todas capas, y Organos, hasta hallar posesiones para dotarla*[13]. Después de superados una serie de contratiempos fue consagrado obispo en Sevilla el día 10 de agosto de 1399 por el arzobispo don Gonzalo de Mena. Murió en Córdoba en octubre de 1424 y está enterrado en la Catedral en la capilla de San Acacio[14].

El inventario recoge una serie de piezas que indican fueron donadas por el obispo don Fernando, en alusión a González Deza. Se reseña un *cáliz de plata* que según la descripción llevaba en el pie tres esmaltes con las armas del obispo don Fernando[15]. También se recoge, con el nº 22, una *copa de plata dorada*, en la que se indica «*dio el señor obispo don Fernando*»[16] (lám. 2). Igualmente se reseñan «*dos candeleros de plata.... con las armas del obispo don Fernando y del Chantre*» aparecen descritos en el nº 42 del inventario[17]. Además se registra una *Cabeza de una de las Once Mil Vírgenes*, pieza que se describe con minuciosidad pero sin mencionar que fue donada por el obispo don Fernando y sin indicar que lleva su escudo. Su identificación fue fácil ya que en el Tesoro se conserva un relicario de Santa Ursula cuyas características y descripción coinciden con la pieza registrada en el inventario con el nº 16 (lám. 3), llamándonos la atención que luce como elemento

12 M. NIETO CUMPLIDO, *El Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso. Córdoba*. En prensa. Nieto apunta la posibilidad de que González Deza viajase a Aviñón para conseguir la bula, hecho este de gran importancia ya que aclararía la presencia en Córdoba de estas piezas de su legado que no corresponden al tipo de platería que se estaba haciendo por estos años en Córdoba y si encajan con las obras flamencas. ¿Sería muy aventurado pensar que González Deza se hiciera con parte de la almoneda de algún Cardenal, mientras estuvo en Aviñón?.

13 J. GÓMEZ BRAVO, ob. cit., pp. 326-327.

14 Resulta curioso señalar que en la Capilla de San Acacio no se conserva la lápida del obispo ignorando incluso si se llegó a construir y sí luce en el centro una bella lápida del Chantre Ruiz de Aguayo, sobrino del obispo.

15 Esta pieza no se ha conservado. Aparece reseñada en el inventario con el nº. 33.

16 Pieza que hemos identificado a través de la descripción con el Relicario de San Esteban. Le falta la cruz que coronaba la copa. Está realizado en plata dorada y decorado con labores de fundición y cincelado. La copa tiene forma redonda con inscripción alrededor en escritura gótica. Comienza con el Crismón y sigue *Estefanus plenus gratia et fortitudine faciebat prodigio*, con escritura en la copa y en la tapa. Apoya sobre un pie sostenido por tres estructuras arquitectónicas que enmarcan un óvalo con piedras y remata la copa en una estructura arquitectónica similar a las de la base en la que sobresale los pináculos y las ventanas con chapiteles superpuestos. Fechada en los últimos años del siglo XV su cronología hay que adelantarla y llevarla al episcopado de don Fernando González Deza. Sobre ello ver D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición de Orfebrería cordobesa. Catálogo*. Córdoba, 1973, p. 34. T. LAGUNA PAÚL, «El segundo arte cristiano». *Córdoba*. Sevilla, 1986. T. III, p. 201. E. PAREJA LÓPEZ y M. MEGÍA NAVARRO, *El arte de la Reconquista cristiana*. Historia del Arte en Andalucía. E. PAREJA (Coord.). Sevilla, 1990. T. III, p. 468. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Córdoba 1492. Ambiente artístico y cultural*. Córdoba, 1992. p. 236.

17 Estos candeleros hoy no existen, desconociendo cual ha sido su suerte, probablemente fueron fundidos para aprovechar la plata.



LÁMINA 2. *Relicario de San Esteban. 1398-1424.*

ornamental el escudo del obispo. Éste ha perdido el timbre, pero conserva las armas: en campo de oro tres fajas de gules y bordura de ocho aspas de gules en campo de plata[18]. Apoya el busto sobre tres leones. Esta pieza fue estudiada por Ortiz Juárez en 1973 y la fecho en el siglo XVI[19]; posteriormente Laguna Paúl destaca que es una de las piezas más antiguas que se conservan en la Catedral y señala que «tiene grabado en el pecho el escudo empleado por el obispo don Fernando González Deza desde 1422, hecho que permite datar la pieza desde el mencionado año hasta dos más tarde en que fallece»[20].

Otra pieza, reseñada en el inventario y que consideramos coetánea a las obras donadas por el obispo don Fernando González Deza, es la inventariada con el nº 18 y que se describe *«una copa de plata dorada y esmaltada con su copa de cristal y encima una cruz de plata con un camafeo y dentro en la dicha copa otro camafeo grande con el cuero de San Bartolomé»*[21]. Esta pieza estuvo en la exposición que se celebró en Madrid en 1955, en honor de la Academia de San Fernando. Tiene forma de cáliz y está realizado en plata fundida y cincelada (lám. 4). La copa es de cristal de roca y se cubre con una tapadera piramidal, igualmente de cristal de roca, protegida y decorada con finas labores de tracería gótica, coronada por una cruz con un camafeo en el centro. El vástago es poligonal y va ornamentado con un nudo cilíndrico, con doce sellos cuadrados con los rostros de los apóstoles. El pie es estrellado y va decorado con tracerías y piedras semipreciosas. La copa guarda en su interior la reliquia de San Bartolomé, dentro de un camafeo de forma oval decorado, en su cara principal, con la imagen en relieve de San Bartolomé y en el

18 Esta pieza es la que está identificada en el Tesoro catedralicio como *Busto de Santa Ursula*. Se trata de un busto relicario realizado en plata y plata sobredorada, repujada y cincelada, con motivos ornamentales burilados. Su estado de conservación es aceptable. Mide 320 mm. de alto por 450 mm. de ancho. La pieza por el escudo que lleva puede fecharse entre 1398 y 1424, momento en que fue obispo don Fernando González Deza. Estilísticamente se corresponde con modelos y técnica característicos del gótico flamenco, en el tratamiento y composición de la cabeza. Presenta una figura femenina de factura sencilla. Es un busto delimitado por la línea de los hombros en el que se deja ver un vestido de brocado. La cabeza muestra la figura de una doncella de facciones correctas, nariz recta, labios carnosos y ojos prominentes. La expresión del rostro y el volumen se encuentra dentro de las características de la época; el tratamiento del cabello corresponde al momento artístico en que se realiza. El autor, deja al descubierto las facciones, ya que dispone los cabellos partidos simétricamente para caer en abundante cascada sobre los hombros. Se decora la cabeza con una corona tejida con ramas de hojas y flores. En el centro del escote un camafeo, con el escudo del obispo, decora el vestido. Resulta difícil precisar la autoría de la pieza pero lo que sí está claro que es una obra extranjera.

19 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 34. En ella destaca que lleva en el pecho un medallón con escudo, sin precisar a quién pertenece.

20 T. LAGUNA PAUL, ob. cit., p. 201.

21 La descripción coincide con el relicario de San Bartolomé.



LÁMINA 3. *Relicario de Santa Úrsula. 1398-1424.*

envés aparece representado el Agnus Dei rodeado de la inscripción «*Anos: Deos: Ci tols: Pecati: Mondi: Ave María Gratia Plena:*»[22].

Otro obispo que dejo un importante legado a la Catedral de Córdoba fue don Sancho de Rojas (1440-1454) según se refleja en las actas capitulares donde en 1510

22 La altura total del relicario es de 420 mm. La inscripción va en caracteres góticos muy preciosos. El relicario esta trabajado con gran preciosismo y calidad. No tiene punzones y pensamos que es una pieza realizada por talleres no cordobeses. Todos los historiadores que han estudiado la pieza la fechan a finales del siglo XV. D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 32-33. T. LAGUNA PAUL, ob. cit., p. 201, lo analiza de manera global atendiendo a la forma sin decantarse por fecha alguna. E. PAREJA ob. cit., p. 468. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Córdoba 1492...* ob. cit., p. 234, lo sitúan a finales del siglo XV.



LÁMINA 4. *Relicario de San Bartolomé. 1398-1424.*

se indica que se venden sus anillos[23]; sin embargo, en el inventario sólo se recogen dos cetros de plata grandes con las armas del papa, del rey y del obispo don Sancho. Registrados en el inventario, con el nº 55, la descripción que de ellos se hace es muy precisa pero desgraciadamente no se han conservado hasta nuestros días.

Junto a las obras donadas por don Fernando González Deza y don Sancho de Rojas están las piezas regaladas por fray Gonzalo de Illescas (1454 - 1464), que dio a la iglesia dos cálices con su patena, de plata dorada. La pieza anotada con el nº 28 tenía según la descripción que de ella se hace en la patena un esmalte con las armas del señor obispo. Desgraciadamente esta obra no se conserva en el Tesoro de la Catedral de Córdoba, debió de fundirse o venderse para adquirir nuevas piezas. La misma suerte ha debido correr el cáliz catalogado con el nº 31, igualmente iba decorado con las armas del obispo pero además llevaba como elemento ornamental seis esmaltes en la manzana y la imagen de la Virgen en el pie; la patena se decoraba con un esmalte con la representación de Dios Padre.

Finalmente vamos aludir a otro de los grandes obispos que tuvo Córdoba en el siglo XV, don Iñigo Manrique (1486 - 1496), cuya personalidad repercutió ampliamente en la iglesia de Córdoba. Durante los años de su pontificado se realizaron obras de gran envergadura en la Catedral ya que llevó a cabo convertir la vieja capilla mayor en otra más transparente y ostentosa, en la que las columnas y arcos de la mezquita no impidieran la visión cuando se asistiera a los cultos[24]. Este nuevo espacio se vio engrandecido por las dádivas que hizo el obispo, regaló dalmáticas, capas, casullas, albas, estolas, amitos, manípulos, collares y un frontal de altar[25]. Además obsequió a la iglesia con objetos personales para que se realizaran piezas significativas para el culto divino. Así donó su *bacin*, para hacer una cruz de plata grande[26], un ostiario y una *broncha (sic[27])*. Estas dos piezas, ostiario y broncha, llevaban las armas del obispo Manrique.

---

23 A.C.C (Archivo de la Catedral de Córdoba). Actas Capitulares. T. 7. s/f.

24 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral...* ob. cit., pp. 451-452. A. VILLAR MOVELLÁN, *La Catedral de Córdoba*. Sevilla, 2002, p. 38, aceptan la fecha de 1489, consolidada por Rafael Ramírez de Arellano en el siglo XIX, como momento de intervención en el monumento y señalan como motivo importante la circunstancias de que en este momento Córdoba fuese sede de los Reyes y su corte, a su paso hacia Granada.

25 Piezas que aparecen anotadas en el inventario en el apartado de ornamentos. No tenemos noticias acerca de la conservación de estas piezas sólo conocemos el frontal de altar que actualmente se conserva en el Museo Diocesano de Córdoba. Es una pieza esplendida que lleva las representaciones del Agnus Dei, la Anunciación y la Natividad además de los escudos de don Iñigo Manrique.

26 Está registrada en el inventario con el nº. 14. En el Tesoro de la Catedral se conserva una cruz que llaman del obispo Manrique

27 En el inventario están reseñados repetidamente *bronchas*, como se ha indicado no se conservan las donadas por el obispo Manrique pero a través de su descripción y de las que han llegado de siglos posteriores podemos decir que son *hebillas o broches que servían para unir los dos lados de las capas, siendo piezas cambiables*. En el Tesoro catedralicio se guardan algunas *bronchas* o broches del siglo XVIII.



LÁMINA 5. *Cruz de don Iñigo Manrique.*

La cruz que, en el Tesoro de la Catedral de Córdoba, se expone como de don Iñigo Manrique responde en parte a la descripción que de ella se hace en el inventario (lám. 5). Se describe *«con su crucifixo de bulto y tres ymágines de bulto en los brazos della, y en lo alto y en lo baxo un pelícano y de la otra parte cinco esmaltes grandes de roseclel con quatro exmaltes pequeños sembrados por ella y treinta y tres flores con sus esmaltes alrededor della fechos a manera de granadas»*[28]. A esta pieza se le debió unir, en un momento que desconocemos, un pie que aparece reseñado con el nº 2 en el inventario que se le acoplaría como nudo y que coincide por sus características con el momento en que Manrique ocupa la silla de Córdoba. En efecto la Cruz responde en su cara principal a la descripción hecha. La forma de la cruz es gótica. Sus brazos son florenzanos con resaltes y una fina ornamentación con esmaltes y medallones en que aparecen representados el Pelícano, Dios Padre, la Virgen y San Juan, y en el centro del anverso Cristo exento en la cruz. Sin embargo en el reverso aparecen unas figuras de medio cuerpo, en el centro el Ecce Homo, en la parte inferior Mª Magdalena y en los brazos, Santa Mª Magdalena de Pazzi, San Ángel y San Andrés Corsini[29]. El nudo, muy interesante, es una estructura arquitectónica ornamentada con figuras exentas que representan a San Pedro, San Pablo, San Juan, Santiago y dos Santos Obispos no identificados[30].

OTRAS APORTACIONES

El aporte documental del inventario de 1507 es tan rico y variado que, no sólo, permite valorar las dádivas que habían hecho los obispos a la Iglesia mayor de Córdoba sino que, también posibilita constatar cómo los principales dignatarios del Cabildo catedralicio y los cargos principales de la ciudad contribuyeron a su engrandecimiento con sus donaciones. Desgraciadamente estas piezas se han perdido y sólo sabemos de ellas a través de la descripción que se hace en la lista de las piezas que forman el ajuar litúrgico.

El arcediano de Castro, Alvar Pérez[31], hizo donación de un cáliz de plata sobredorada; con el pie decorado con esmaltes y el nudo ornamentado con formas góticas ya que se dice que lleva en la manzana *«torrecillas»*. La patena llevaba cincelado un

---

28 Veáse la relación del inventario nº. 14 para la descripción completa.

29 Esta pieza estuvo expuesta en la exposición que se realizó en 1992 en el Palacio Episcopal. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO, *Córdoba 1492*... ob. cit., pp. 268-269. La fechan en 1496 –c. 1670.

30 Representa una construcción gótica con bellos detalles arquitectónicos que recuerdan las bellas torres de las catedrales góticas del centro de Europa. Pero llama la atención que las agujas hayan sido sustituidas por pirámides vignolescas que hacen pensar en una intervención posterior que coincidirían con el momento en que se incorporó el nudo a la Cruz, intervención que Nieto Cumplido y Moreno Cuadro sitúan hacia 1670.

31 Don Alvar Pérez había sido nombrado Arcediano de Castro en 1435. El cáliz que donó al Cabildo por las características con que es descrito es una pieza gótica con el nudo decorado con formas arquitectónicas

Crucifijo y alrededor una inscripción latina. Por su descripción el cáliz es una pieza gótica de la primera mitad del siglo XV. También hizo donación de un cáliz el deán don Lope de Sandoval; la descripción que se hace de la pieza indica que llevaba sus armas y que la decoración era más avanzada ya que la manzana se decoraba con esmaltes y el pie con decoración floral[32].

El arcediano de Córdoba Francisco de Valenzuela dio dos candeleros grandes de plata blanca que llevaban su escudo. Estas piezas no se han conservado ya que en el inventario se manda que se hagan unos nuevos y que se le pongan los mismos escudos que tienen los candeleros donados[33]. Otra donación la hizo el prior don Diego Ximenez de Góngora (+ 24 de IX -1475) quién regalo una cruz pequeña de jaspe verde[34]. Más tarde se vería incrementado el patrimonio con la dádiva del maestreescuela don Álvaro González de Cabreros que daría una cruz grande de azabache con el pie decorado con algunos apóstoles y una caja de madera para guardarla[35].

Finalmente vamos a aludir a la donación que hizo don Fernán Gómez de Herrera, veinte y cuatro de Córdoba, que regaló una imagen grande de la Virgen que llevaba un pájaro en la mano y a su hijo en brazos, de plata, con su corona y siete piedras[36].

Inventario de la Iglesia Mayor desta ciudad de Córdoua [37].

(1) Primera, una cruz grande de plata exmaltada e dorada con un crucifixo en medio encima de un chapitel, y a las quatro partes chapiteles y dentro en ellas quatro ymágines esmaltadas, y de la una parte un Dios Padre con su chapitel encima de la cabeza y otro a los pies, y a las quatro partes quatro chapiteles, dentro de ellos sus imágenes esmaltadas y en los cabos de los tres braços tres flores doradas con unos bollones esmaltados, de la cual cruz faltan dos hojas de las flores con una funda de cañamazo con que se cubre la dicha cruz. Fallároωse que faltauan veynte almenillas y una torrecilla.

32 Aparece este cáliz reseñado con el nº. 34. El deán murió en 1507.

33 Don Francisco de Valenzuela fue nombrado arcediano en 1495 y dejó de serlo en 1500. La donación debió hacerla en estos años finales del quinientos. A las piezas regaladas por don Francisco de Valenzuela se hace referencia en el inventario en los nº. 43 y 44.

34 Pieza que no se ha conservado. En el inventario tiene el nº. 8.

35 Inventariada con el nº. 9. El maestreescuela tomó posesión el día 2 de agosto de 1476 y estuvo ocupando el cargo hasta el 13 de marzo de 1490.

36 La pieza no se ha conservado y está inventariada con el nº. 15. Fernán Gómez de Herrera fue mayordomo del condestable Ruy López Dávalos, y le dieron, en 1411, el arcediano don Gonzalo Venegas y el canónigo Alfonso Fernández de Vargas, la capilla de San Matías para su enterramiento y el de su mujer, Leonor López. M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral...* ob. cit., p. 411.

37 A.C.C (Archivo de la Catedral de Córdoba). Leg. 143 Se transcribe tan sólo el inventario de plata ya que el inventario completo incluye, como es usual en este tipo de documentos, los correspondientes apartados para los ornamentos litúrgicos y los libros. El documento va cosido, no lleva portada y va sin foliar. Para facilitar la comprensión del documento se han numerado las piezas, circunstancia por la que aparece el número entre paréntesis y se han subrayado cada obra.

(2) Item, un pie de la dicha cruz rico de hechura de castillo con doze apóstoles a redonda con sus chapiteles encima y ocho torrecillas encima y dentro de cada una un hombrecillo, y falta una cabecilla de sierpe que se quebró. Tiénela el sacristán, y el dicho pie es de plata sobredorado.

(3) Item, otra cruz de masonería_con un crucifixo en medio de bulto y cinco esmaltes, y de la otra parte en medio un Dios Padre, y en los brazuelos quatro evangelistas de exmaltes y un chapitel sobre la ymagen de Dios Padre, toda dorada con su mançana y cañón. Está esta cruz sobre madera. Esta cruz tiene otro chapitel sobre el crucifixo.

(4) Item, una cruz de cristal grande_de pieças con un pie de latón sobredorado. Mandóse hacer un pie para esta cruz[38] (lám. 1).

(5) Item, otra cruz de cristal pequeña y en medio della un asiento de latón dorado y su pie de latón.

(6) Item, otra cruz de jaspe quebrada con un crucifixo de plata dorado y el pie de plata dorado con diez esmaltes y en los tres brazos guarnecidos de plata la qual lleua el preste quando celebra el Aviento y la Cuaresma.

(7) Otra cruz grande de plata dorada con sus crucifixo e sus diez esmaltes, y en la mançana seys esmaltes. Fáltanle nueve florerillas, las quales tiene el sacristán.

(8) Otra cruceta pequeña de jaspe verde guarnecida de plata dorada a los cabos y su pie de plata con una piedra de cristal y otras tres piedras pequeñas con quatro torrecillas pequeñas en el pie, la qual dio el prior Diego de Góngora,_que Dios aya.

(9) Otra cruz grande de azabache que dio el maestrescuela Alvaro de Cabreros con un pie y ciertos apóstoles en ella, la cual tiene su caxa de madera.

(10) Otra cruz pequeña de azabache_con su pie de plata blanco con su caxa.

(11) Otra cruz grande de madero negro con su crucifixo de marfil, y de la una parte un águila de marfil. Que se adobe el brazo del crucifixo de marfil que está quebrado.

(12) Item, un crucifixo de marfil pequeño_ Al pie del crucifixo quatro ymágines de los mismo.

(13) Una cruz de plata grande dorada que se fizo del bacin quel señor obispo_don Iñigo Manrique, de buena memoria, dio con su crucifixo de bulto y tres ymágines de bulto en los brazos della, y en lo alto y en lo baxo un pelícano y de la otra parte cinco esmaltes grandes de roseclel con quatro exmaltes pequeños sembrados por ella y tres flores con sus esmaltes alrededor della fechos a manera de granadas con seys cañones de plata blancos y sus anillos dorados y una vara sobre que se pone. Mandóse hacer una caxa de cuero para la dicha cruz[39] (lám. 5).

38 Esta cruz ha llegado hasta nuestros días; es la cruz procesional más antigua que se conserva en el Tesoro de la Catedral de Córdoba aunque muestra añadidos posteriores. Aparece citada en el inventario de 1294 y en el inventario de 1507 se manda hacerle un pie si bien el vástago que hoy luce es del siglo XVIII y lleva los punzones de Damián de Castro. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica*... ob. cit., p. 14.

39 Esta cruz aparece en el Tesoro como Cruz de Don Iñigo Manrique. En ella podemos apreciar intervenciones posteriores que desvirtúan la obra original.

(14) Item, una cruz de plata de gajos con un crucifixo de bulto y su pie de plata synzelado y el castillejo todo dorado. Fáltanle gajos.

(15) Una ymagen de Ntra. Señora de plata, grande, con su corona y siete piedras, las tres azules y las tres coloradas y la una verde con su Hijo en los brazos y un sartal de cuentas de plata e de ánbar al cuello y un páxaro en la mano derecha con su pie de plata, la cual dio Fernán Gómez de Herrera, veinte e cuatro de Córdoua, e mas quatro bueltas de unos canuticos de oro con sus cuentas de en medio.

(16) Una cabeza de una de las Onze Mill Virgines[40] *guarnecida de plata sobredorada con una gruirnalda en que ay un firmalle de oro con cinco piedras de valor, las tres zafires y una esmeralda y un balax con quatro granos de aljófar, y en los pechos una broncha, y por asentamiento quatro leones y falléscele al un león la una mano y en la guirnalda tiene un camafeo y un zafir y otro balax y otra piedra balax en el colodrillo* (lám. 3).

(17) Una custodia grande de madera dorada para el día del Cospus Christi con cuatro vidrieras y encima de las torres quatro flores de plata blancas y encima de cada flor siete corales y quatro granos de aljófar, y a la una flor faltan quatro corales y quatro granos de aljófar, y en las otras dos flores faltan otros quatro corales y quatro granos de aljófar, y dentro en la dicha custodia está un pie donde están dos ángeles y una luna de plata sobredorada en que va el Corpus Christi con cinco piedras debaxo de la dicha luna coloradas y verdes y una sábana con que se cubre la dicha custodia de lienzo vizcaíno.

(18) Una copa de plata dorada y esmaltada con su copa de cristal y encima una cruz de plata con un camafeo y dentro en la dicha copa otro camafeo grande con el cuero de San Bartolomé, la qual está cerrada con su canado de plata y tiene en el pie seys piedras. Fáltanle dos almenillas. Mandóse aderezar la dicha copa que se cierre y se abra sin pena[41] (lám. 4).

(19) Otra copa de plata sobredorada con su pie e sus ángeles, dos a los lados, y encima el espalda de San Blas con dos piedras zafires y en medio una ymagen de San Blas y seys ymágines pequeñas de plata alrededor. Fáltale un marmolejo e una torrezilla.

(20) Otra copa dorada de plata con una flor encima y en ella un exmalte con su caluadillo de plata. Están dentro ciertas reliquias.

(21) Item, un ángel de plata con su pie. Las alas y el pie sobredorado. Tiene en las manos una buseta de cristal guarnecida de plata e una cruceta encima con dos granos de aljófar y dentro ciertas reliquias de San Lloreynte.

---

40 Esta pieza es la que se conoce como relicario de Santa Úrsula. Es una obra de gran calidad que ha llegado hasta nosotros en bastante buen estado de conservación. La descripción que de ella se hace en el inventario es muy precisa sólo se omite un escudo que, a modo de alfiler, lleva recogiéndole el vestido a la vez que le sirve de adorno. Es el escudo del obispo Fernando González Deza (1398-1424). D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 34.

41 Pieza que hemos asignado al episcopado de don Fernando González Deza.

(22) Item, una copa de plata dorada redonda con su pie y un chapitel encima, el qual tiene un crucifixo con quatro granos de aljófar y en el pie otros tres chapiteles con tres ymágines de plata, la qual dio el señor obispo don Fernando[42]. *Tiene dentro una buseta de plata con ciertas reliquias* (lám. 2).

(23) Una arqueta de marfil blanco guarnecida de plata con su cerradura de plata con su cerradura de plata exmaltada y tiene dentro una buxeta de barretas de plata exmaltada con cuarenta e tres piedras pequeñas verdes y coloradas y una asilla de plata. Mandóse fazer un llave para la dicha arquilla de marfil.

(24) Unas tablas de madera doradas guarnecidas con vidro con ymágines de santos con ciertas reliquias; en las espaldas diez vedrieras.

(25) Una arqueta de plata toda esmaltada con su cerradura e asilla, que dio doña Juana, madre del Duque de Arjona, en la qual está un canuto de plata con el espina de Ntro. Señor y otras muchas reliquias.

(26) Una ampolla de veril guarnecida de plata sobredorada.

(27) Item, un reliquario dorado y esmaltado de plata con una cruz encima dorada de plata, el qual dicho reliquario tiene ciertas armas a los lados con reliquias y fáltale una almena. Mandóse adobar el dicho reliquario de plata esmaltado.

(28) Un cálice de plata dorado rico con follajes enlevados en el pie y en la copa con su patena y en medio della un exmalte con las armas del señor obispo fray Gonzalo de Yliescas, el qual dio el dicho cálice a la yglesia. Fáltanle dos pericas. Mandóse adobar dicho cálice el pie y una imagen de Ntra. Señora.

(29) Otro cálice de plata_dorado rico con su patena el qual tiene en el pie cinco apóstoles y la ymagen de Ntra. Señora. Tiene la patena un esmalte en medio con un crucifixo y Ntra. Señora y San Juan. Fáltale un pilar.

(30) Otro cálice de plata dorado con sus torrecillas en la manzana y tres esmaltes en el pie y su patena synzelada con un crucifixo y alrededor escripto «Ihesus autem, etc», el qual dio el arcediano de Castro Alvar Pérez. Falta al dicho cálice dos torrecillas.

(31) Otro cálice de plata dorado con su patena con seis esmaltes en la manzana y en el pie la imagen de Ntra. Señora y follajes de molde con las armas del obispo don fray Gonzalo. Tiene la patena un exmalte con un Dios Padre.

(32) Otro cálize de plata dorado e synzelado. Tiene una ymagen en el pie de Jesús en el sepulcro y en la manzana seis esmaltes y la patena synzelada de letras y un esmalte en medio con la ymagen de Ntra. Señora.

(33) Otro cálice de plata con su patena dorado synzelado. Tiene en la manzana seis esmaltes y en el pie tres de las armas del obispo don Fernando y la ymagen de Ntra. Señora y en medio de la patena un exmalte con un crucifixo y dos ymágines.

(34) Otro cálice de plata_con su copa dorada de dentro y su flor alrededor della seis esmaltes en la manzana y en su pie con tres follajes y los otros llanos blancos

42 Este relicario se ha identificado con el de San Esteban.

con un escudo de las armas de Sandoval, el qual dio el señor deán don Lope de Sandoval[43]*, con una patena blanca dorada alderredor y en medio una cruz dorada de la flor que tiene alderredor. A la copa le faltan tres almenillas.*

(35) Una patena dorada y alderredor un letrero que dize «Pax Christi» etc., y en medio un escudo de armas con ciertas flores de lís.

(36)_Quatro cálices de plata_con sus patenas que sirven a los recabdos.

(37) Otro cáliz de estaño con su patena que es para imponer en el oficio de sacerdotes los misacantanos.

Ampollas

(38) Dos ampollas grandes de plata con sus tapadores de plata que están quitados y una caxa de cuero en que se ponen, Mandáronse poner las tapaderas a las dichas ampollas que tiene el sacristán mayor.

(39) Un ostiario grande de plata labrado de mazonería dorado con su cobertor de la mesma obra y una corona todo dorado con un escudo de armas encima del atajadero del señor obispo don Iñigo Manrique, el qual dio el dicho señor obispo. Fáltale un almena y una florecilla.

(40) Otro ostiario de marfil labrado de mazonería con una silla de plata y a los lados tres barretas de plata y en la un dellas una aldabeta con que se cierra.

(41) Un portapaz_de azabache con unos santos encima del mismo azabache.

Candeleros

(42)_Dos candeleros de plata con quatro esmaltes en las manzanas de cada uno dellos con las armas del obispo don Fernando y del Chantre, que Dios aya. Falta un clavo de plata.

(43) Otros dos candeleros de plata blanca grandes que dio el arcediano don Francisco de Valenzuela con dos escudos de sus armas. Mandáronse desfazer e fazer de nuevo y volverse a poner los mismos escudos que tiene.

(44) Iten, que se faga dos candeleros nuevos de tamaño peso de plata de los que dio el arcediano Valenzuela.

Encensarios

(45) Dos encensarios de plata blanca grandes con sus cadenas de plata.

(46) Otros dos encensarios de plata blancos con sus cadenas.

(47) Una naveta grande de plata sobredorada a manera de nave con una cuchara de plata.

(48) Otra naveta más grande de plata dorada a manera de nave cincelada con su pie de plata y en la proba una cabeza de sierpe. Fáltale un pilarejo.

(49) Una broncha de plata sobredorada exmaltada con una Salutación en medio y tiene una foxa dura de aljófar llena de follajes alderredor con su caxa.

43 El deán don Lope de Sandoval murió en 1507, por lo que debió hacer la donación con anterioridad a esa fecha.

(50) Otra broncha dorada con ymagen de Ntra. Señora en medio y alderredor cerca de piedras y aljófar y abaxo las armas del señor obispo don Iñigo Manrique y a las espaldas su asidero con su caxa. Falta una piedra e un grano de aljófar.

(51) Otra broncha dorada con un camafeo en medio y Quatre piedras, y a las espaldas dos asideros de plata blanca con su caja.

(52) Un acetre con su hisopo y tiene en el acetre ciertas armas con tres esmaltes.

(53) Iten, otro hisopo de plata grande

(54) Iten, tres libros del altar mayor cubiertos de seda colorada guarnecidos de plata alderredor, los dos con quada cinco bollones en cada parte y el otro con cada quatro bollones y un exmalte de cada parte sin cerraduras, al uno de los quales le falta cierta plata y al otro dos bollones. (Al margen: Póngase aquí todos juntos los libros que está allá al fin de la visitación)[44].

(55) Dos cetros de plata grandes con cada cinco cañutos y seis argolas doradas con sus letras cada uno y en el argolla de arriba tres exmaltes con las armas del papa y del rey y del obispo don Sancho, y las copas de arriba doradas con hojas de roble y unas basas de cobre encima sobre que cae la cera.

(56) Iten, dos cetros de plata dorados y muy ricos para las dinidades, las cabezas de mazonería cada uno con seis apóstoles y sus exmaltes detrás y otros seis exmaltes de ymagenes arriba y encima de la cabeza de cada un cetro una cuenta de exmalte y encima la cuenta un apóstol de bulto, en el uno San Pedro y en el otro San Pablo con seis cañones cincelados y unas vandas doradas bolteadas cada uno un regatón de cobre.

(57) Otros dos cetros de plata para los canónigos con sus cabezas doradas labradas de ymaginería con cada ocho cañutos ochavados cada uno.

(58) Otros dos cetros de plata para los racioneros con sus cabezas doradas. Tiene cada uno dellos coho (sic) cañutos de plata.

(59) Un cetro del pertiguero de plata con su cabeza dorada. Tiene diez cañutos. Mandóse hacer un cetro nuevo para el pertiguero porque está quebrado uno que ay.

(60) Un cetro de la cruz grande con siete cañutos de plata blanca con siete argollas de plata doradas. Mandóse hazer de nuevo el pie de la cruz grande.

(61) Una rosca de báculo de latón dorada y esmaltada y en medio una ymagen de Dios Padre de dos hazes.

44 En el margen izquierdo aparece esta nota que va entre paréntesis.

La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

Las platerías de los tesoros catedralicios suelen ser, por regla general, muy importantes[1]. En efecto, destacan como las más relevantes colecciones de plata y en España no existen otras que se les igualen. Al respecto basta con comparar el tesoro de la Catedral de Sevilla, ciertamente uno de los más espléndidos entre los catedralicios españoles[2], con la colección de platería de Patrimonio Nacional, procedente del ajuar de la Corona[3]. Ninguna de las piezas de esta colección alcanza la categoría de la Custodia de Juan de Arfe o de otras muchas obras de la Catedral hispalense[4].

---

1 Este trabajo se inserta en el proyecto «Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias» (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, de Ministerio de Educación y Ciencia.

2 La categoría y la magnificencia de este tesoro se ponen de manifiesto en los estudios de M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1977, J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería en la Catedral de Sevilla». *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992.

3 F. A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987.

4 Con ello no quiere negarse la categoría ni la calidad de la colección de platería del Patrimonio Nacional, incluso el ajuar de plata de la Corona fue mayor y más importante de lo que ha llegado al presente. En verdad, tuvo piezas muy relevantes, desaparecidas en el pasado, como el arca eucarística del Monumento de Jueves Santo que en el siglo XVII se hizo para la Capilla Real (J.L. BARRIO MOYA y F.A. MARTÍN, «Un Monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio». *Reales Sitios* nº. 70. 1981, pp. 11-16).

La importancia de las platerías catedralicias se manifiesta no sólo en su superior categoría artística y envergadura sino también en la simple cantidad. Así pues, no dejan de maravillar tanto por el número como por lo extraordinario, reuniéndose en ellas lo mejor del arte español de la plata, como la mayoría de las más espléndidas custodias procesionales, máximas aportaciones de ese arte de la platería[5], o de las arcas de los Monumentos de Jueves Santo[6]. Pero esa importancia va más allá de lo que proporcionan esos criterios cuantitativos y cualitativos, o sea de lo que significan como colección, a pesar de su excepcionalidad. Realmente, la verdadera dimensión de su importancia sólo se alcanza a comprender cuando se contemplan esos ajuares de platería como documentos históricos, como testimonios de épocas gloriosas. Por supuesto, testimonian su significación y función en la celebración del ceremonial litúrgico de las catedrales[7], informando por tanto de la naturaleza y de las peculiaridades de ese culto, de la magnificencia y grandeza con que éste fue investido en tiempos pasados o de los cambios que experimentó conforme a distintas concepciones y costumbres. También testimonian como se fueron configurando en relación con todo lo expuesto y cuales fueron los comportamientos y anhelos de sus patrocinadores[8]. En definitiva, revelan la historia misma de las propias catedrales, como páginas fundamentales de ella, de suerte que en su secuencia se descubre un capítulo tras otro, de igual manera que acontece con la arquitectura, la retablística, la escultura, la pintura u otras artes[9]. Normalmente, la crónica catedralicia se ha escrito en función de las llamadas «artes mayores» y, en particular, de la arquitectura[10]. Pero sería un tremendo error olvidar lo mucho que la platería puede aportar

5 Su significación es bien resaltada en el libro de C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.

6 En este caso debe citarse a J. RIVAS CARMONA, «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 493-529.

7 Esta cuestión de la función litúrgica de las platerías catedralicias y las diversas tipologías en relación a diferentes necesidades del ceremonial han sido resaltadas por J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción». *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149 y ss.

8 Algunas consideraciones sobre los patrocinadores de las platerías de las catedrales en J. RIVAS CARMONA, «El patrocinio de las platerías catedralicias». *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 479 y ss.

9 En este sentido cabe destacar el estudio que, desde estas perspectivas, se ha dedicado al arte textil por parte de M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997. Aunque este libro comprende todo el territorio del obispado de Cartagena y abarca lógicamente el mundo de las parroquias, de los conventos y de las cofradías, tiene como núcleo fundamental del mismo a la Catedral de Murcia.

10 Por ejemplo, el libro de A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La catedral*. Madrid, 1993 se centra en la arquitectura y a través de ella se sigue la historia de la catedral.

a su relato[11]. Ciertamente, esta relevancia se hace patente cuando se constata lo que representa una platería catedralicia. El ejemplo de la Catedral de Córdoba resulta sumamente ilustrativo al respecto.

Según la costumbre, la Catedral de Córdoba quedó erigida tras la toma de la ciudad por las tropas cristianas en 1236, aprovechando el recinto de la mezquita mayor[12]. Obviamente, hubo de conformarse ésta al nuevo culto y a sus específicas necesidades de ordenación espacial y litúrgica, por lo que desde un principio se procuró la definición de un ámbito catedralicio. Pero hizo falta que transcurrieran más de dos siglos para que la catedral dispusiera de una construcción de verdadera especificidad y correspondencia. Con este fin, efectivamente, se erigió por 1489 la nave gótica dispuesta transversalmente a la vieja mezquita, conforme a la orientación litúrgica de oriente a occidente, que es lo que hoy se conoce como Capilla de Villaviciosa, por haberse reservado durante siglos al culto de esta advocación mariana. De todas formas, las grandes obras de reconversión del antiguo edificio musulmán no van a producirse hasta el siglo XVI, que resultará particularmente decisivo en la definitiva configuración cristiana del lugar, sobre todo con la concreción a partir de 1523 de un auténtico templo catedralicio, magnífico y grandioso monumento del Renacimiento, gracias a la contribución de tres generaciones de Hernán Ruiz, hasta concluirse con Juan de Ochoa, que remató la obra catedralicia ya en los albores del Seiscientos. La actividad quinientista se prorroga con la torre en el siglo XVII. Durante esta centuria se completó el interior de la catedral recién terminada,

11 La significación de la platería en los ajuares catedralicios y en el conjunto de las creaciones artísticas de la catedral es cada vez más resaltada. Así, en los estudios monográficos dedicados en los últimos tiempos a algunas catedrales españolas; entre otros, la magna monografía *La Catedral de Sevilla*, ya citada. Más aún, también se dedican estudios específicos a las platerías catedralicias de unos 30 años a esta parte, caso de M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral y Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978, S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, G. FRANCÉS LÓPEZ, *Orfebrería del siglo XVIII en la Catedral de Orihuela*. Alicante, 1983, M. CAPEL MARGARITO, «La platería en la catedral de Jaén». *Libro homenaje al Profesor Don Manuel Vallecillo Ávila*. Granada, 1985, M. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca, siglos XV-XIX*. Salamanca, 1986, R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «La platería y los maestros plateros de Fábrica en la Catedral de Málaga durante el siglo XVIII». *Boletín de Arte* nº. 11. Universidad de Málaga, 1990, M.T. MALDONADO NIETO, *La platería burgalesa: plata y plateros en la Catedral de Burgos. Estudio histórico-artístico*. Madrid, 1994, J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (Siglos XVII-XX)*. León, 2001, M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, «La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)». *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, «La platería y los plateros en la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII». *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003 o R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Formación y pérdida de un patrimonio. La platería en la Catedral de Granada». *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004.

12 La historia de la Catedral de Córdoba cuenta con la magnífica y documentada monografía de M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998

empezando por la reinstalación del antiguo coro en el nuevo recinto y continuando con el amueblamiento de la capilla mayor con unos púlpitos de 1618 y 1619 y, especialmente, con el magno retablo mayor de mármoles, iniciado por esos años con proyecto del jesuita Alonso Matías. A ello deben sumarse otras actuaciones en las capillas, que propician importantes escenarios para la devoción. Este ciclo de grandes obras, iniciado en el siglo XVI y proseguido en el XVII, se continuará también en el transcurso del Setecientos, que culminará los programas catedralicios con la espectacularidad del Barroco. En el curso del mismo incluso el Patio de los Naranjos fue objeto de una renovación fundamental, desde sus fuentes y jardinería hasta el arreglo de algunos de sus accesos. Pero la gran empresa dieciochesca es el coro de Pedro Duque Cornejo, labrado entre 1747 y 1757, que puede decirse clausura las grandes obras de la catedral, aunque en lo que resta de centuria seguirán acometiéndose cosas importantes, como la Capilla de Santa Inés con su retablo de mármoles, obra del arquitecto francés Baltasar Dreveton acometida en 1761, o los púlpitos de la embocadura de la capilla mayor, en los que también interviene otro francés, Miguel Verdiguier, cuya conclusión se prolongará hasta 1779.

Esta misma secuencia histórica queda registrada en el desarrollo de la platería, que en todo seguirá un curso paralelo e interrelacionado con la configuración sucesiva de la catedral y su ornato. En efecto, esta común secuencia se advierte desde un principio. Así, a la primera configuración catedralicia, con la instalación del altar mayor en el destacado lugar del lucernario de al-Hakam II y su reconversión cristiana con un testero decorado con pinturas al fresco en fase tardía del siglo XIII, se corresponde también la formación de un primer ajuar de platería, del que ya da noticias un inventario de 1294, demostrando que la catedral desde su origen no sólo precisó de un recinto adecuado sino también del oportuno ajuar litúrgico y ceremonial con el consecuente lote de obras de plata y de otros ricos materiales. En dicho inventario consta un total de 33 piezas relacionadas con el culto, incluyéndose entre las de plata varios cálices, incensarios y ampollas, junto a otras de uso procesional realizadas en cristal, caso de ciriales y cruces, una de las cuales aún subsiste, manifestando el esplendor con que ya se dotó este primitivo ajuar catedralicio[13].

En tiempos sucesivos continuó enriqueciéndose el ámbito de la catedral, en realidad conformándose y caracterizándose mejor, gracias a las diversas obras que se llevan a cabo en distintas partes del viejo edificio y en el propio recinto eclesiástico. Durante el siglo XIV se formaran la Capilla Real y la Puerta del Perdón y también en el XV habrá importantes actuaciones, como la nueva sillería coral, en curso de

13 De nuevo hay que citar la magna monografía de M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral...* ob. cit. como base para el estudio de la platería de la Catedral de Córdoba, en virtud de la documentación y noticias que aporta en los varios apartados que conforman el capítulo dedicado al Tesoro. Sin este trabajo hubiese sido imposible realizar el presente estudio. A él deben agregarse otros trabajos de platería cordobesa, como los de D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo.* Córdoba, 1973 y M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis.* Córdoba, 1993.

realización en 1480. De la misma manera, el tesoro de platería siguió desarrollándose, incluso incrementándose notoriamente, tal como dejan constancia de ello los varios relicarios góticos aún existentes, caso de la cabeza de Santa Úrsula que, con otro a manera de copón con chapiteles en base y remate, regaló el obispo don Fernando González Deza, muerto en 1426, o el más tardío de San Bartolomé con su copa de cristal. Si a ello se suman las noticias de numerosas donaciones, como la Virgen de plata del veinticuatro Fernán Gómez de Herrera o la arqueta esmaltada con la espina de Cristo regalada por doña Juana de Sousa, se tendrá idea de lo que representó ese tesoro medieval, que paso a paso fue acompañando la renovación del viejo recinto de la mezquita, al tiempo que da ejemplo de lo que fue característico en los ajuares de esa época, en los que tanto se valoraba lo precioso y rico así como lo maravilloso y sagrado[14].

Este proceso de formación de la catedral y de su tesoro tendrá un hito importante durante el reinado de los Reyes Católicos. Esa importancia estriba en la formación del recinto catedralicio gótico a partir del lucernario de al-Hakam II, en lo que es la Capilla de la Virgen de Villaviciosa, a la que a su vez acompañó un mejoramiento de su ornato, como demuestra la adquisición de nuevos órganos en 1493, incluso de lo propiamente suntuario con el rico frontal de altar donado por el obispo Iñigo Manrique, el mismo prelado constructor de esa nueva catedral gótica. Con la formación de ésta se hizo necesario enriquecer también el ajuar de platería, como digno complemento del nuevo recinto. Ciertamente, no deja de llamar la atención que desde que se emprendiese la construcción de ese ámbito no paró el abastecimiento de platería en las décadas siguientes. Su aumento se acusa en los registros de Fábrica, específicamente en los inventarios de 1507 y 1515, en los cuales hay más que una duplicación de lo que daba el anterior inventario de 1294. Pero lo que sobresale realmente es la categoría de las piezas de gótico tardío que en ese periodo se incorporan al tesoro, según requería la nueva categoría de la catedral. Así lo manifiestan la cruz del obispo Manrique, labrada con la plata de un báculo del mismo a partir de 1499[15], los portapaces patrocinados por su sucesor Fernández de Angulo, de 1515, y, particularmente, la magna custodia procesional del Corpus, obra de Enrique de Arfe, realizada en años semejantes, entre 1514 y 1518, que por sí sola es suficiente para revelar el rumbo que por entonces adquiría la catedral, pues constituye una de las grandes custodias españolas de todos los

14 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista». *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 487 y ss.

15 Esta cruz fue modificada en el siglo XVII con la intervención del platero Martín Sánchez de la Cruz, asociado al francés Pedro de Bares (D. ORTÍZ JUÁREZ, «La Platería Cordobesa del siglo XVII». *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986, p. 239). De su original hechura conserva la preciosa manzana gótica o nudo de acoplamiento así como bastantes elementos de su traza primitiva. La reforma seiscentista se advierte, entre otras cosas, en los óvalos con rombos de los ensanches de los extremos de los brazos o de otras partes.

tiempos por su especial relevancia[16]. También se podría sumar el arca eucarística de la aneja parroquia del Sagrario, atribuida a ese Arfe[17], que posiblemente en origen se encargara para la catedral y su liturgia de Jueves Santo. Curiosamente, custodia y arca, tan vinculadas ambas a las principales ceremonias de veneración de la Sagrada Forma, tienen en común no sólo sus fechas contemporáneas sino igualmente su estructura calada para permitir la contemplación de aquélla, lo que ciertamente las hace pioneras, al menos en lo que respecta a la custodia[18], ya que la apertura del arca parece que no tuvo la misma repercusión. Sea como sea, esto es un detalle que no debe pasar desapercibido. De otro lado, tampoco deja de sorprender el hecho de que ambas piezas se hicieran en coincidencia con lo que por ese tiempo sucedía en la Catedral Primada de Toledo, donde igualmente se formaron a la vez[19], lo que parece manifestar una costumbre generalizada. Todo esto aconteció, además, en un momento en el que el culto a la Eucaristía alcanzaba preponderancia en los principales medios eclesiásticos de España[20], incluso ello se corrobora en la misma Córdoba y su catedral en la persona del arcediano don Francisco de Simancas, quien participó muy activamente en la obra de la citada custodia, hasta con la aportación de cien marcos de plata para ella[21]. Este mismo arcediano parece que encargó a Enrique de Arfe una magna cruz procesional, que hoy constituye una de las glorias del tesoro catedralicio, aunque su incorporación al mismo no se produjo hasta el año 1548, cuando el Cabildo la adquiere de los herederos del citado arcediano. Pero esto lleva al siguiente episodio.

De realmente sorprendente puede calificarse el hecho de que poco después de treinta años de erigirse la catedral gótica se emprenda la definitiva fábrica del siglo

16 La custodia de la Catedral de Córdoba cuenta con la específica monografía de J. MARTÍN RIBES, *Custodia procesional de Arfe*. Córdoba, 1983.

17 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 120-121.

18 M.J. SANZ, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000. También de esta misma autora «La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas». *Actas del IV Congreso Español de Historia del Arte*. León, 1992.

19 La custodia de Toledo, también de Enrique de Arfe, tiene su origen en 1515. El arca se hizo a partir de 1514 con trazas del pintor Juan de Borgoña, que asimismo se relacionó con la custodia. Sobre el arca toledana ver Conde de CEDILLO, *Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo*. Madrid, 1919 (Ed. Toledo, 1991), pp. 106-107, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, «La plata en Castilla la Nueva». *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, p. 63 y P.G.V. *Corpus, historia de una Presencia*. Toledo, 2003, p. 170. De otro lado, tampoco deja de llamar la atención el hecho de que en otras catedrales se emprendiera por entonces la realización de su custodia, incluso en la vecindad, como fue el caso de Sevilla, que en 1513 inicia una con la intervención de los hermanos Nicolás y Marcos Alemán (M.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 2006, pp. 64-65).

20 En este sentido es importante la contribución de E.E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990, pp. 162-163. También J.E.A. KROESEN, *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch Schiereiland. Vorm, plaats, boodschap*. Groningen, 2003, pp. 293 y ss., 342 y ss. Agradecemos a este último autor las conversaciones al respecto.

21 M. NIETO CUMPLIDO, ob, cit., p. 649. Ver asimismo J. MARTÍN RIBES, ob. cit., p. 82.

XVI, en paralelo con aquélla, en el centro mismo de la vieja mezquita. Precisamente, el deseo de esta ubicación fue argumento principal del obispo promotor, don Alonso Manrique, aunque no debe olvidarse que al desplazamiento de la catedral gótica hay que sumar la verdadera falta de ambición, pues su fábrica no sobrepasa la de una iglesia parroquial. De todas formas, no debería desestimarse tampoco la circunstancia de que durante esa centuria todas las catedrales españolas fueron objeto de importantes obras en sus fábricas, capillas, coros y retablos, cuando no se emprende la construcción de nuevas catedrales, a veces para reemplazar otras más antiguas y no satisfactorias del todo[22]. Córdoba no fue ajena a esa intensa actividad artística y su nueva catedral fue una respuesta audaz y ambiciosa, al tiempo que se completó con nuevas capillas y portadas, incluso con el tardío proyecto de la torre, todo ello con el objeto de crear una nueva imagen en consonancia con las aspiraciones de la época del Renacimiento. El propio tesoro se acompasó a esas iniciativas y siguió enriqueciéndose para contribuir también al nuevo esplendor renacentista de la catedral.

Las galas renacentistas ya se manifiestan en algunas piezas tempranas de cronología aproximada a 1520. Entre ellas se encuentra un braserillo, más de tipo civil que religioso, que mantiene la traza poligonal y alguna decoración del gótico tardío con otros ornatos «a candelieri», cuyo ingreso en el tesoro se desconoce[23]. Más espectacular resulta el portapaz de la Adoración de los Reyes Magos, de origen italiano por su estructura y adornos de grutesco[24]. En el fondo del mismo aparece el emblema de la catedral en un hermoso marco de tipo manierista, que parece indicar que la obra ingresó una vez adelantada la segunda mitad de la centuria. A partir de entonces se percibe bien el incremento de platería, sobre todo gracias a la aportación de Rodrigo de León[25], que figuró como maestro platero de la catedral en las últimas décadas del siglo XVI y en la primera del XVII; en realidad, es el primer maestro platero conocido[26]. Su vinculación a la catedral fue total, tanto por lo que representaba su cargo como por lo que trabajo para los obispos y los canónigos, incluso aparece en estrecho contacto con los maestros que dirigían la nueva obra catedralicia, caso de Hernán Ruiz III. Gracias a esos encargos episcopales su nombre se asocia a algunas de las cosas más importantes que existen del Quinientos en la Catedral de Córdoba, empezando por el acetre donado por el obispo don Diego

22 Esta cuestión exige la cita de M.A. CASTILLO OREJA, «La reforma de las catedrales españolas en el siglo XVI» y V. NIETO ALCAIDE, «La versatilidad del sistema gótico: construcción y reforma de las catedrales castellanoleonesas en el Renacimiento». *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001.

23 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «Braserillo». *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, p. 198.

24 Ibidem, «Portapaz», p. 165.

25 M.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba». *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 107-126.

26 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 624.

de Álava y Esquivel, que se data en 1561-62, y siguiendo con el trono e imagen de plata de la Virgen de Villaviciosa, cuya realización responde al patrocinio de fray Bernardo de Fresneda, un prelado vinculado a la corte de Felipe II; el trabajo se hizo en 1577 con la colaboración de Sebastián de Córdoba, otro de los grandes plateros de la ciudad en esa época, a los cuales también se les encomendó unas andas para la misma imagen por parte del Concejo cordobés. Otro importante encargo son los portapaces que en 1581 regaló el marqués de Comares en agradecimiento al Cabildo por las atenciones con su familia, portapaces que destacan por su hermosa arquitectura clasicista, pero también por el bello efecto de sus esmaltes, lo que hace verosímil la atribución al propio Rodrigo de León del cáliz del obispo Fernando de la Vega y Fonseca, muerto en 1591, en el que igualmente desempeñan un importante papel los esmaltes, junto a la pedrería policroma. Por esos años, en 1586, también hace el rico cáliz que sufragó don Juan de Simancas, obispo de Cartagena de Indias, que desapareció durante la Guerra de la Independencia.

El siglo XVII representó, además del adecuado complemento del interior de la nueva catedral, la adaptación del mismo a los enfoques litúrgicos y devocionales de la Contrarreforma, lo que se puso en práctica con tan especial significación artística que su ejemplo resulta paradigmático[27]. Dicho programa de conformación de la catedral a la Contrarreforma se inaugura solemnemente con el retablo de la capilla mayor, cuya magnificencia de mármoles emula nada menos que a El Escorial[28]. Como en este caso, aparece dominado, incluso con mayor énfasis y protagonismo, por el sagrario; en realidad, una imponente microarquitectura, construida a base de los más exquisitos mármoles de variadísimo colorido. La Virgen, especialmente la Inmaculada Concepción, tan en auge entonces, propicio un segundo centro de devoción contrarreformista en la llamada Capilla Salizanes, que se formó entre 1679 y 1682, de nuevo con todo lujo de mármoles. Por último, a caballo entre el propio siglo XVII y el XVIII, exactamente a partir de 1697, Francisco Hurtado Izquierdo, por entonces maestro mayor de la catedral, hizo la Sacristía Mayor, o Capilla del cardenal Salazar, de hermosa fábrica ochavada, ricamente revestida de mármoles y yeserías, cuya cripta se convirtió en un importante relicario[29].

En suma, todas esas empresas y otras más acometidas a lo largo del Seiscientos revelan ese afán tan característicamente contrarreformista de la magnificación del culto así como de lo devocional y también de la exaltación eucarística, que en el

27 Sobre este particular ver J. RIVAS CARMONA, «El arte franciscano en la Catedral de Córdoba: la Capilla Salizanes» en M. PELÁEZ DEL ROSAL (dir./ed.), *El arte franciscano en las catedrales andaluzas*. Córdoba, 2005, pp. 145-147.

28 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Alonso Matías, precursor de Cano». *Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español*. Granada, 1968, pp. 165 y ss. y M.A. RAYA RAYA, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, pp. 98 y ss., 135 y ss. y *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, pp. 22-25 y 381.

29 R. TAYLOR, «Francisco Hurtado and his School». *The Art Bulletin*. 1950, pp. 31-32 y *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978, pp. 16 y 21.

retablo mayor se muestra con toda la preeminencia y relevancia que la época demandaba[30]. Obviamente, la magnificación del culto y de la veneración de la Eucaristía encontraron una manifestación especial en el ajuar litúrgico y, por supuesto, en la platería[31], que asimismo se sumó a la configuración del programa contrarreformista de la catedral, hasta el extremo de representar un capítulo fundamental de la misma[32] y, sobre todo, de convertirse en magnífico espejo de lo que supuso ese impacto de la Contrarreforma en los tesoros de las catedrales[33], ejemplificándolo como en pocos casos. Idea de su extraordinaria significación ya se advierte en los inventarios de 1628 y 1762, en los que se aprecia un continuo aumento. En efecto, el primero de ellos contabiliza 176 objetos, nada más que en la Sacristía Mayor, y el segundo hasta 312.

Pero, de nuevo, no sólo interesa resaltar este mero crecimiento en el número, aun siendo característico y verdaderamente espectacular[34], sino igualmente la excepcional categoría de muchas de las piezas labradas durante el Seiscientos, tal como se comprueba en las que todavía subsisten, incluso en las noticias de otras no existentes propiciadas por las fuentes documentales.

Esta apuesta por la obra excepcional, de entrada, corrobora el deseo de exaltar el culto y la celebración litúrgica, de investirlos de una reverente ostentación, hasta de un auténtico lujo como expresión visual del misterio sagrado y de su particular consideración, como también sucede en esas grandes obras contemporáneas antes mencionadas, donde los mármoles y su policromía dan el tono de un especial refinamiento de suntuosidad, casi con un sentido neomedieval de la riqueza, el brillo y el color[35]. Esto mismo es lo que inspira el religioso derroche de la cruz procesional

30 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. III. 1991.

31 Esta magnificación de ajuar litúrgico a raíz de la Contrarreforma, sobre todo para lo que respecta a los ornamentos y textiles empleados en el culto, ha sido bien puesta de relieve por M. PÉREZ SANCHEZ, *La magnificencia...* ob. cit., pp. 46-47 y 124-128 y «El ornamento litúrgico en la Catedral de Jaén y algunas noticias sobre sus artífices». *Códice* nº. 14. 1998, pp. 45 y ss. De ese mismo autor hay que mencionar «El Culto Regenerado». *Luis Belluga y Moncada. La Dignidad de la Púrpura*. Murcia, 2006, pp. 50 y ss. Para la plata puede citarse el estudio de J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La función...» ob. cit. o el de R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «La platería en las catedrales...» ob. cit.

32 Para esta específica platería del siglo XVII también debe mencionarse el estudio de D. ORTÍZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 232-250.

33 Este aspecto ha sido tratado por J. RIVAS CARMONA, «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias». *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 515-536.

34 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, «La platería en las catedrales...» ob. cit., pp. 492 y ss.

35 Al respecto, también conviene recordar lo referente a las capillas papales de Santa María la Mayor de Roma, en las que asimismo juega un gran papel el pródigo uso de mármoles de colores. Ver R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 1979, p. 29.

del platero Pedro Sánchez de Luque, llamada del obispo Mardones por responder a un regalo de dicho prelado, que asimismo fue el promotor del retablo mayor; su donación se efectúa en 1620, al poco de iniciarse ese retablo, aunque su conclusión se retrasó algún tiempo. La cruz no tiene nada de excepcional en cuanto a su traza, ya que se ajusta al noble y sobrio esquema del purismo, repitiendo un modelo consagrado décadas atrás[36], pero en este caso es investida de un extraordinario despliegue de riqueza. No sólo la labor de plata aparece sobredorada sino que a ella se añaden elementos de oro mismo, esmaltes y pedrería. De otro lado, la cruz y su vinculación al citado obispo pueden tenerse como botón de muestra de un comportamiento episcopal típico de la época[37]. Ciertamente, el obispo de la Contrarreforma se sintió en la obligación de colaborar en el eficaz desarrollo de la misma, empezando por su propia catedral y por la adecuación de su ceremonial. Desde esta perspectiva, se entiende que el patrocinio de objetos litúrgicos y de platería se convirtiera en una faceta fundamental del desempeño de las funciones episcopales, con preferente atención a la catedral[38]. Los obispos de Córdoba dan un magnífico ejemplo de lo dicho en sus continuas y ricas donaciones de platería a su sede y que sólo pueden calibrarse en su verdadera significación desde esa piadosa responsabilidad. Con ello no se quiere desmerecer la contribución de los obispos de etapas anteriores, pues precisamente la Catedral de Córdoba había sido beneficiada por sus titulares desde siempre, tal como testimonian tantos y tantos casos durante los siglos medievales y en tiempos del Renacimiento; algunos nombres ya han sido mencionados al respecto. Pero no es menos verdad que ahora, bajo el impacto contrarreformista, se prodigan los obispos donantes y destacan sus realizaciones, incluso desde la última parte del Quinientos con fray Bernardo de Fresneda o don Fernando de la Vega y Fonseca. A ellos se suman, ya dentro del siglo XVII, el mismo Mardones, su sucesor don Cristóbal de Lovera, fray Domingo Pimentel, fray Pedro de Tapia, don Antonio de Valdés y Herrera o el cardenal fray Pedro de Salazar, los cuales hasta se vincularon particularmente a ciertos plateros, que para ellos trabajaron con asiduidad[39]. Sus dádivas y donaciones de platería ilustran perfectamente como bajo su dirección fue imponiéndose y desarrollándose el espíritu de la Contrarreforma en la catedral y como contribuyeron desde ese espíritu a la apoteosis eucarística.

---

36 Sobre ello ver M.J. SANZ, «La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico». *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, pp. 427-439.

37 J. RIVAS CARMONA, «El impacto...» ob. cit., p. 535 y «El patrocinio...» ob. cit., pp. 488-489.

38 Así es destacado por M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia...* ob. cit., p. 216.

39 Mardones recurrió normalmente a Sánchez de Luque, el cual incluso cesó como platero de la catedral a la muerte de aquél. Con el obispo Lovera tomará ese cargo Sánchez de la Cruz, que asimismo atenderá los encargos del prelado (M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., pp. 624-625). Posteriormente, Antonio de Alcántara fue el platero del obispo Tapia, para el que trabajará a partir de 1652, realizando incluso un cáliz de oro con su patena (D. ORTÍZ JUÁREZ, ob. cit., p. 243).

Evidentemente, en gran medida, la platería seiscentista de la Catedral de Córdoba fue realizada con esa intención, magnificar la Eucaristía desde su doble significación sacrificial y sacramental. Respecto a esto último, el culto de la Sagrada Forma y su especial veneración tuvieron su efecto sobre la platería catedralicia desde fechas tempranas del siglo XVII, coincidiendo con los preparativos del retablo mayor. En efecto, la ya centenaria custodia procesional de Enrique de Arfe fue sometida a una reforma entre 1614 y 1616, que lógicamente se encomendó al platero de la catedral, el citado Pedro Sánchez de Luque. La idea era dar más altura y realce a la estructura de Arfe, incluso parece probable que el pedestal con músicos y figuras danzantes sea de este momento[40]. Está claro que el culto contrarreformista del Santísimo Sacramento exigía de estas custodias mayor grandeza y empaque, por lo que se hizo normal desde entonces su recrecimiento[41], procedimiento que tuvo en este caso de Córdoba uno de los ejemplos pioneros. Si así se incidía en el protagonismo del Corpus Christi, la otra gran fiesta eucarística, el Jueves Santo, también fue objeto de atención pocos años después. El propio Pedro Sánchez de Luque, nuevamente a solicitud del obispo Mardones, se compromete en 1624 a realizar el arca del Santísimo Sacramento, que seguramente se lleva a cabo para sustituir la antigua caja atribuida a Arfe, quizás inapropiada para la época por su particular configuración abierta, que permitía contemplar directamente la Sagrada Forma, algo no muy conveniente cuando ese receptáculo cumplía la función simbólica del sepulcro de Cristo[42]. Ello, además, no deja de llamar la atención en cuanto que su creación no fue un hecho aislado sino que coincide, más o menos, con la obra de otras arcas catedralicias. Curiosamente, Toledo una vez más comparte con Córdoba esta semejante realización, pues en 1628 fue tan radicalmente reformada la vieja arca de comienzos del siglo XVI que el resultado alcanza a ser una nueva con elementos aprovechados de la antigua. También Valencia recibe en 1631 una magnífica pieza, patrocinada por uno de sus canónigos[43]. Y algo más tarde, entre 1658 y 1659, Teruel incorpora un arca de factura italiana[44].

Pero al margen de estas fiestas, el culto eucarístico, ahora la veneración de la Sagrada Forma reservada, propició también el encargo de la gran lámpara votiva que cuelga delante del retablo mayor, obra del platero Martín Sánchez de la Cruz

---

40 M.J. SANZ, *La Custodia Procesional…* ob. cit., pp. 43 y ss.

41 Sobre esta cuestión ver C. HERNMARCK, ob. cit., pp. 78-79 y M.J. SANZ, *La Custodia de la Catedral de Cádiz*. Cádiz, 2000, p. 18.

42 Esta consideración exige las citas de M. TRENS, *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, 1952, p. 299, M.C. HEREDIA MORENO, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles». *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002, p. 171 y J. RIVAS CARMONA, «La significación…» ob. cit., pp. 517-518. Asimismo J. KROESEN, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*. Lovaina, 2000, pp. 56 y ss., 157 y ss.

43 A. ALEJOS MORÁN, *La Eucaristía en el arte valenciano*. T. I. Valencia, 1977, p. 325.

44 C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel y su provincia*. T. II. Teruel, 1980, pp. 229-230 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España. 1300-1700*. Madrid, 1997, pp. 234-236.

y donada en 1630 por el obispo don Cristóbal de Lovera. Según los documentos de la época, se hizo «para que arda perpetuamente en la Capilla Mayor de dicha Santa Iglesia delante del Santísimo Sacramento», «para gloria y honra» del mismo. Sus grandes dimensiones —casi dos metros de diámetro— por sí solas revelan la significación de ese cometido y su especial importancia. Ésta se acrecienta en la consideración de que esta lámpara de Lovera representa un hito fundamental de una serie, asimismo de grandes lámparas destinadas a los presbiterios, en cuya secuencia se pueden citar otros ejemplos de catedrales andaluzas, como la de Málaga que algunos años después recibió la lámpara costeada por el obispo Enríquez de Porres[45] o la de Granada que por mediados de la centuria se hizo con las dos magníficas lámparas de la embocadura de su rotonda, que se labraron con diseño nada menos que de Alonso Cano[46]. Pero esa lámpara de Lovera interesa, a su vez, por ser la primera gran obra de plata realizada en relación con el retablo mayor nuevo, que precisamente en esa fecha de 1630 estaba casi terminado. Por tanto, se pensó para que entrara en íntimo diálogo con éste y se pusiera al servicio de sus cometidos devocionales, reafirmando la presencia sacramental de la Eucaristía.

La significación sacrificial de la misma se manifestó lógicamente en torno al altar, como símbolo de ella a través de la celebración de la Misa, y consecuentemente en la platería destinada a su servicio y enriquecimiento, que así vino a complementar el lujo de mármoles del retablo mayor y su ara magna. Entre otras cosas, se adornó con numerosos candeleros, como los doce de latón dorado que se hicieron para el servicio cotidiano, coincidiendo con la fase final de la obra de dicho retablo. Primero, en 1635, se encomendaron a Diego de la Iglesia, que sólo llegó a realizar dos, por lo que hubo de recurrirse al platero francés Pedro de Bares que, tras el oportuno contrato en 1642, terminó los diez restantes. A ellos seguirán más tarde otros diez candeleros de plata, que donó el cardenal Salazar[47]. No obstante, el altar y su entorno aún se magnificaban con más luces, pues asimismo habría que sumar los diferentes blandones que se recibieron por entonces. Dos grandes se debieron a la magnificencia del obispo fray Domingo Pimentel, labrándose en Roma por Fautino Taglietus, en 1637. Treinta o cuarenta años después, el arzobispo de Toledo don Pascual de Aragón agregó dos blandones más pequeños. Complemento de toda esta candelería fue la cruz que entre 1686 y 1687 confeccionó el platero vinculado a la catedral Simón Pérez de Tapia; por lo que se sabe, pesaba 42 marcos, 5 onzas y 2 ochavos. Obviamente, también hay que considerar los cálices que en ese periodo pasaron a engrosar el ajuar catedralicio, teniéndose noticias de algunos que llegaron por vía episcopal, caso del cáliz de don Antonio Valdés o del citado don Pascual de Aragón.

---

45 F. MONDÉJAR CUMPIÁN, *Obispos de la Iglesia de Málaga*. Córdoba, 1998, p. 238.

46 H.E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, pp. 75 y 111.

47 Posiblemente, estos candeleros se traten de los diez registrados en las cuentas de 1702, quizás debidos al platero Alonso de Tapia, en opinión de M. Nieto Cumplido (ob. cit., p. 625).

Aun se dotó ese adorno del altar con otras obras de platería de particular aparato, que aún hoy día siguen siendo algunas de las más relevantes joyas del tesoro. Por supuesto, destacan los magníficos atriles de Pedro Sánchez de Luque, que ingresaron a la catedral por manda testamentaria del racionero Antonio Murillo, en 1632. Como los antecesores de la Catedral de Sevilla, debidos a Francisco de Alfaro, son característicos por las escenas en relieve que incluyen, la Conversión de San Pablo y Santiago en la batalla de Clavijo en este caso, lo que posiblemente no sea una mera casualidad.

Pero, lógicamente, un particular protagonismo debe otorgarse al revestimiento de plata del altar mismo, o sea al frontal que lo cubre por su delantera, que de esta manera viene a resaltar su papel como ara del sacrificio eucarístico, al tiempo que de magnífico pedestal de la reserva eucarística o de trono de los aparatos destinados a la veneración de la Sagrada Forma expuesta. Por todas esas significaciones, este elemento no pasó desapercibido para los promotores catedralicios. Así, don Luis Fernández de Córdoba envió desde Sevilla, antes de morir en 1625, un extraordinario frontal a su antigua catedral de Málaga[48]. Córdoba no se quedó atrás al respecto. En 1678 el maestrescuela Francisco Bañuelos hizo donación de una frontalera de muy hermosa y rica apariencia con su trabajo relevado de hermas, entre otros adornos. Consta en el inventario de 1762, el primero que recoge su existencia, que se tenía reservada para las fiestas de la Ascensión y de la Asunción, muy principales en el antiguo calendario litúrgico de la catedral, sobre todo esta última por corresponder a la propia titular[49]. Desde esta perspectiva resulta sensato suponer que la pieza se regalara con la intención de magnificar el aderezo del altar mayor en esos días especiales. Pero no deja de sorprende por su reducido tamaño, pues no va mas allá del metro de anchura, por lo que no es un frontal normal y corriente con posibilidad de cubrir todo el bloque del altar. Su estructura con el tercio superior marcado es propia de los frontales y parece confirmar que se utilizara delante del ara, obviamente para señalar su centro; sin embargo, no cabría descartar que pudiera tener otra función, quizás como parte de un montaje sobre el altar mismo, haciendo de pedestal del tabernáculo[50]. Noticias de un verdadero frontal de altar no existen hasta

48 J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, pp. 185-187, M.J. SANZ, *La orfebrería...* ob. cit. T.I, p. 256 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 243-244.

49 La fiesta de la Ascensión fue resaltada en ese tiempo por el obispo Salizanes, que incluso instituyó una pía fundación para que se celebrase con toda solemnidad en la catedral. Sobre dicho prelado y su actuación devocional ver M.R. PAZOS, *El Padre Salizanes, General de los Franciscanos y Obispo de Oviedo y Córdoba (1617-1685)*. Madrid, 1946

50 En la Catedral de Murcia hubo una frontalera de este tipo, destinada a formar parte del trono que se montaba en el altar mayor para las grandes festividades eucarísticas, hoy reutilizada en el frontal de dicho altar (M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos». *Verdolay* nº. 6. 1994, pp. 158-159 y R. CABELLO VELASCO, «Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia». *Verdolay* nº. 6. 1994, pp. 164-166).

más tarde, hasta el tránsito de los siglos XVII y XVIII, en tiempos del cardenal Salazar, prelado que entre sus importantes aportaciones a la Catedral de Córdoba incluyó un frontal de plata, que desgraciadamente desapareció un siglo después, durante la Guerra de la Independencia. Por el inventario de 1762 hay constancia de que era «un frontal grande de plata cincelado de medio relieve, sentada la plata sobre madera... en medio un escudo con las armas de dicho Sr. Eminentísimo», o sea que destacaba por sus labores de relevado, lo que evidentemente le otorgaría particular espectacularidad. Por tanto, debió ser un elemento de gran aparato, el cual se acrecentaría con los diez candeleros de plata que regaló el propio cardenal Salazar. Todo ello formaría un conjunto impresionante, típicamente barroco, cuyo efecto quizás pueda evocarse en otras realizaciones semejantes de la época, como el rico aderezo que el arzobispo Monroy sufragó para el altar mayor de la Catedral de Santiago de Compostela[51]. Con este frontal culminó el programa contrarreformista del Seiscientos, pues en él se completa artística y simbólicamente el retablo mayor y su altar, aunque al mismo tiempo inaugura la nueva época que protagoniza la gran renovación del siglo XVIII, en cuyos inicios se encuentra precisamente el cambio de imagen de dicho retablo, gracias a las nuevas pinturas de Palomino que en él se ubicaron entre 1713 y 1714. Así pues, el frontal se anticipa a esa transformación barroca del retablo; en realidad, supone un primer episodio.

El siglo XVIII, en efecto, marca otra centuria de gran importancia artística para la Catedral de Córdoba, prorrogando la actividad de las dos centurias anteriores, conforme a lo ya señalado. En verdad, es en el transcurso del mismo cuando la catedral acabe por adquirir su definitiva configuración. Una vez terminada la obra de la nueva catedral en los principios del Seiscientos, buena parte de los esfuerzos se orientó a la capilla mayor mientras que el coro, incluido en esa misma fábrica catedralicia no fue objeto de igual atención[52], aprovechándose la vieja sillería gótica, que se reinstaló sin más en su recinto. Por tanto, una cuestión pendiente era la renovación del coro, que ahora se emprende con la mayor de las ambiciones. Ello, a su vez, determinó que se renovaran otros aspectos de la catedral, específicamente los púlpitos de la embocadura de la capilla mayor. Con todo esto, el interior catedralicio acabó adquiriendo un notorio carácter dieciochesco con la escenografía tardobarroca establecida entre coro y púlpitos y sus despliegues escultóricos y ornamentales, más eficaz, si cabe, al prescindirse de las altas rejas que en otros tiempos sirvieron en las catedrales para confinar tanto la capilla mayor como el coro; en lugar de ello, se dispusieron, también por entonces, unos bajos barandales de latón dorado, que en nada impiden la visión y la mencionada interrelación. Fue, obviamente, una verdadera transformación del espacio catedralicio, precedida ya por la reforma exterior del

---

51 M.T. RÍOS MIRAMONTES, «La capilla mayor de la catedral compostelana. El altar y el camarín». *Compostellanum*. 1982, pp. 113-138 y *Aportaciones al Barroco gallego. Un gran mecenazgo*. Santiago de Compostela, 1986.

52 Si se tienen noticias de nuevos órganos, como los que se hicieron a partir de 1666 y 1700.

Patio de los Naranjos, donde jugó un papel fundamental el platero Tomás Jerónimo de Pedraxas, aunque no como tal sino como tracista de arquitectura. Ciertamente, este proyecto de magnificación marcó toda una apoteosis catedralicia, aunque ésta no quedó referida a la mera glorificación, pues el desarrollo del programa contrarreformista se prorrogó, como en general sucedió en toda España y sus catedrales[53]. Quizás su más emblemático impacto se encuentre en esas bajas balaustradas de cierre de capilla mayor y coro que, además de lo dicho, favorecen la contemplación sin obstáculo del sagrario del altar mayor y con ello garantizar su protagonismo y adoración universal, tanto por parte de los fieles, desde el crucero, como por los clérigos, en el coro. Esa retardada vigencia de la Contrarreforma continúo llenando de retablos todo el recinto de la catedral y sus capillas, pero asimismo se manifestó en el propio campo de la platería, que igualmente contribuyó a esa magnificación gloriosa de la catedral en su espléndida renovación, aprovechando el apogeo del obrador cordobés en ese siglo XVIII y su característica producción, de tan brillante estilo, que culminará en la genuina aportación rococó, la cual dejó un importante impronta en la misma catedral.

Efectivamente, la obra de plata del Setecientos representó, en buena medida, la reiteración del programa contrarreformista de enriquecimiento del altar mayor, tanto en su candelería como en otras piezas de su servicio litúrgico, a lo que una y otra vez contribuirán los distintos plateros de Fábrica, a saber Alonso de Aguiar, su yerno Bernabé García de los Reyes y el yerno de éste, el famoso Damián de Castro. El primero hizo sucesivamente, en 1716 y 1724, doce y veinticuatro candeleros. García de los Reyes sumó dos tandas de seis candeleros cada una, según las cuentas de 1727 y 1750, especificándose que los de estas últimas eran de disposición triangular, de cinco cuartas de alto, y entremedio, en 1731, confeccionó un copón para el culto del propio altar mayor y dos atriles. Damián de Castro, por su parte, se obligó en 1769 a realizar cuatro blandones para completar los dos romanos que en el siglo anterior donó el obispo Pimentel, los cuales trabajaría conforme al modelo de éstos, «arreglándose a su puntual diseño y planta trabajada en todo se respectivo tamaño, a este efecto, por el artífice Don Alonso Gómez de Sandoval»[54], importante escultor y retablista cordobés y amigo íntimo de Castro[55]. Éste pudo ocuparse asimismo de

53 Aunque no fue exclusiva de España esta Contrarreforma retardada, tal como reconoce para la Europa Central Ch. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid, 1973, pp. 13 y 18.

54 J. VALVERDE MADRID, «El platero Damián de Castro». *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* nº. 86. 1964, pp. 85-86. Asimismo J.L. ROMERO TORRES, «Orfebrería y escultura. (Aproximación al estudio de sus relaciones)». *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1984, p.344.

55 J. VALVERDE MADRID, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974, pp. 111-112 y A. RAYA RAYA, *El retablo barroco*... ob. cit., p. 94.

la hermosa guarnición de misal[56], que además de un vistoso marco incluye cartelas centrales con relieves de la Asunción y de la Ascensión.

Los obispos, al igual que sus predecesores del siglo XVII, también contribuyeron a ese aderezo del altar mayor y de su liturgia, bien con sus donaciones bien con las piezas recibidas de sus pontificales. Don Miguel Vicente Cebrián, que ya se mostró generoso con la obra de la sillería coral, dejo un importante legado procedente de su pontifical; específicamente, tres cálices, uno de oro y otro con cabezas de serafines, de taller romano, unas vinajeras y una curiosa sacra con vistas de la ciudad de Jerusalén y de los distintos pasos de la Pasión. A continuación, don Martín de Barcía, que también se distinguió como promotor de los púlpitos, hizo uno de los más hermosos regalos de la centuria, un espléndido juego de sacras que «mandó traer de Roma», cosa nada extraña por haber residido en la Ciudad Eterna como postulador real[57]. De Caballero y Góngora parece proceder un rico cáliz guatemalteco de oro y esmaltes, que bien pudo adquirir el prelado mientras vivió en América, donde fue sucesivamente obispo de Mérida de Yucatán y arzobispo de Santa Fe de Bogotá[58]. Atrás no quedó el cardenal Delgado y Venegas[59], quien en recuerdo de su vinculación a la propia Catedral de Córdoba, como antiguo magistral de la misma, legó en 1776 un impresionante cáliz de oro, que representa una de las obras cumbres de Damián de Castro.

El culto eucarístico propició otro de los más importantes capítulos de la platería setecentista. Y, en primer lugar, debe mencionarse la custodia destinada al mismo altar mayor, que a partir de 1714 labró el platero Rafael Berral, aprovechando múltiples piezas de los pontificales del cardenal Salazar y de su sucesor fray Juan de Bonilla. No parece una simple coincidencia que dicha custodia se iniciase el mismo año que Palomino remató y firmó sus pinturas del propio retablo mayor. Más aún, deben interpretarse como actuaciones interrelacionadas, lo que asimismo otorga a esa pieza un importante valor en la nueva imagen dieciochesca del retablo. De otro lado, quizás los numerosos candeleros que sucesivamente realizaron Alonso de Aguilar y su yerno García de los Reyes también tengan que ver con la adquisición de la custodia y, por tanto, con las solemnes exposiciones del Santísimo habidas en ese recinto principal de la capilla mayor. Todo ello, sumado a lo que se fue acumulando

56 Así lo supone, muy acertadamente, M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 641.

57 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 639.

58 Ibidem, p. 643. Ver también C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Madrid, 1984, p. 44.

59 Sobre este eclesiástico hay que citar el trabajo de A. RECIO MIR, «Mentalidad suntuaria y ornato del templo: el mecenazgo del cardenal Delgado y Venegas, arzobispo de Sevilla, patriarca de las Indias y capellán de Carlos III». *El Comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos.* Murcia, 2003.

anteriormente, debió dar lugar a un verdadero enriquecimiento de dicho ámbito, sobre todo en esas ceremonias especiales[60].

También siguió atendiéndose la custodia procesional de Corpus, que precisamente en el curso del siglo XVIII fue objeto de dos intervenciones por parte de Bernabé García de los Reyes y de Damián de Castro, respectivamente en 1734-5 y 1784. Es posible que en relación con la reforma del primero se llevase a cabo un espectacular pie de ostensorio, formado sin duda para servir al viril de la custodia procesional, antes o después de ser colocado en ésta. Desde luego, la pieza en cuestión resulta muy especial, resaltando en ella su carácter netamente ornamental, que a la manera cordobesa de la época conjunta formaciones geométricas, moldurajes mixtilíneos y rizados follajes. Concebida como una especie de arca, incluyendo representaciones de los Panes de la Proposición y del Candelabro de Siete Brazos, todo ello de clara referencia al Templo de Salomón, también se decora con ángeles, angelillos y querubines, como si de una nueva Arca de la Alianza se tratara. Precisamente, el remate se distingue por dos ángeles danzantes que flanquean el destacado y ornamental elemento que hace de asiento directo del viril. Dichos ángeles en su indumentaria y poses, muy característicos en sus piernas dispuestas en ángulo y dobladas por las rodillas, recuerdan los personajes que se ven en el arca eucarística de la parroquia de Soterraño de Aguilar de la Frontera, de 1746, obra del mismo García de los Reyes. Desde luego, este especial soporte eucarístico debe ser suyo, aunque no hay que olvidar tampoco al platero Tomás Jerónimo de Pedraxas, ya mencionado en sus actividades en el Patio de los Naranjos. Probablemente, pudieron colaboran ambos y ello no tendría nada de extraño, pues previamente habían coincidido en la custodia de Espejo.

La platería eucarística del Setecientos culmina en la Catedral de Córdoba con una pieza verdaderamente excepcional, el arca del Monumento de Semana Santa, labrada por Damián de Castro en 1761. No sólo constituye una de las glorias del tesoro catedralicio sino igualmente una obra maestra de la platería cordobesa en esa centuria de su apogeo y una creación cumbre de su autor, en la que ya se manifiesta plenamente su característico rococó[61]. En efecto, su configuración arquitectónica y ornamental, a manera de peculiar sagrario bifronte, sobresale por sus formas sinuosas y caprichosas en grado sumo, al tiempo que se hace gala de un especial refinamiento técnico. Atrás no queda su completo programa escultórico, mayor que en muchas de las arcas catedralicias, por lo común más parcas en este sentido. Es tal ese despliegue

60 La significación del enriquecimiento de este recinto, en el concreto caso de la Catedral de Murcia, ha sido resaltada por M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII». *Imafronte* nº. 12-13. 1996-1997 (1998), pp. 276-277. Del mismo autor «El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una nueva etapa de esplendor» en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 534 y ss.

61 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería». *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1994, pp. 145-146.

de esculturas, incluso con bastantes figuras de bulto, que parece haberse adaptado a esta clase de arcas eucarísticas lo propio de las custodias procesionales. Como en éstas, dichas esculturas desempeñan un papel fundamental en el aparato y espectacularidad de la pieza, que gracias a ellas alcanza especial sentido escenográfico. Ahora bien, los grandes relieves de sus frentes principales recuerdan mejor a los sagrarios y sus puertas. En consecuencia, se trata de una obra singular, que aparenta reunir soluciones procedentes de diferentes tipologías de platería, aunque a su vez resulta única, distinguiéndose incluso de los típicos sagrarios en cuanto que su puerta se abate desde arriba hacia abajo y que su traza es más característica de urna, para así dar mejor idea de lo que es, arca sepulcral. Parece mentira que una pieza de poco más de un metro de alto ofrezca tanta elaboración. Presenta una original peana de ondulantes volutas rocallescas, que confluyen para hacer de trono a una representación del Sacrificio de Isaac mientras que en ellas asientan cuatro ángeles en atrevidos poses, que no desmerecen de los que tiene el grandioso pedestal del platero Manuel de Vargas Machuca para la custodia de la Catedral de Toledo, obra unos veinte años anterior. Esos ángeles simulan levantar el arca propiamente dicha, dominada por los grandes relieves de sus frentes con las escenas de Jonás arrojado al mar y Melquisedec con la ofrenda de pan y vino. Sus oblicuas esquinas llevan erguidas figuras de los Evangelistas, sobre los que se levantan dos ángeles flanqueando el obelisco de remate y sosteniendo la corona imperial que a él se incorpora. Evidentemente, todo ese repertorio de escultura y de elementos simbólicos denota un completo programa, alusivo a la específica función eucarística del Monumento de Semana Santa, que es exponente de una docta lección teológica, muy acorde con el elevado ambiente cultural que por entonces conoció la catedral y su cabildo. No en vano en ese tiempo formaban parte de éste relevantes personajes, entre ellos el magistral don Francisco Javier Delgado y Venegas, que fue promovido al episcopado en ese mismo año de 1761, el nuevo magistral don Francisco Gutiérrez Vigil, que llegará a renovar los planes de estudios del Seminario, el deán don Francisco Javier Fernández de Córdoba, fundador del Colegio de la Purísima Concepción, o el arcediano don José Medina y Corella[62], además del canónigo obrero don Pedro de Cabrera y Cárdenas, de cuya erudición es fruto su importante contribución histórica a la continuación del *Catálogo de los Obispos de Córdoba* que décadas antes escribiera el también canónigo Juan Gómez Bravo[63], sin olvidar al mismo obispo don Martín de Barcía, tan destacado por sus inquietudes artísticas. En fin, el arca constituye un magnífico espejo de una época gloriosa para la catedral, que asimismo aparece marcada por obran tan especiales como la sillería coral o los grandes púlpitos del presbiterio y aun otras empresas de particular significación, caso del retablo de

62 M. NIETO CUMPLIDO, «Medina y Corella y su legado fundacional». *Historia del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (1864-1978)*. Córdoba, 1979, p. 70.

63 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral*... ob. cit., p. 558.

mármoles de la capilla de Santa Inés, respaldado por el citado Medina y Corella[64], que coincide en cronología con el arca; una época que puede figurar entre las más brillantes de la catedral y de su platería, equiparable a aquel tiempo de los Reyes Católicos, cuando se emprendieron empresas tan transcendentales como la propia custodia procesional, o a la etapa del obispo Mardones y sus sucesores, en la que la platería contrarreformista conoció un apogeo extraordinario.

El esplendor de esta época, la última entre las grandes, se manifiesta también en otras muchas realizaciones, cuyas fechas no andan lejos de ese año de 1761 del arca. Obviamente, las demás cosas que por entonces hizo el propio Damián de Castro. Junto a los mencionados blandones de 1769, hay que citar los dos magníficos repisones de 1764, muy hermosos con sus atrevidas volutas en diagonal y con su exquisito y menudo ornato rococó. Sirven de pedestal de la custodia de Arfe, aunque ésta no se ajusta bien, rebasando su plataforma, lo que da a entender que no se hicieron para ella. Quizás, en origen, se destinaran a la recién hecha arca del Monumento, pues su función eucarística queda corroborada por la inclusión de una iconografía alusiva a la misma, como la representación de Sansón desquijando el león. En ese año de 1764 también el platero se ocupó en las tres ánforas de los óleos, reservadas exclusivamente a su consagración en la Misa Crismal. Curiosamente, se llevan a cabo en un momento en el que estas específicas piezas se reiteran en las catedrales. Desde esa fecha se irán sucediendo unas y otras, advirtiéndose toda una serie que a continuación incluye algunas como las de Burgos, de 1771[65], Málaga, entre 1798 y 1799[66], o Almería, de 1804[67].

Castro, además, dejó dos importantes imágenes de plata dorada, en las que siguió modelos de los escultores Pedro Duque Cornejo y Alonso Gómez de Sandoval. La de la Virgen de la Candelaria, costeada por el canónigo penitenciario Juan de Goyeneche, data de 1757 y la de San Rafael, sufragada por el racionero Nicolás Moyano y Armentía, es once años posterior. Curiosamente, a ellas se sumó en 1769 otra imagen de plata, en este caso en su color, una bellísima Inmaculada realizada en Roma, según original de Camilo Rusconi, que ingreso en el tesoro gracias al canónigo Medina y Corella[68]. Incluso unas tres décadas atrás ya se recibió otra imagen de plata de San Sebastián, donación del obispo don Pedro Salazar y Góngora, sobrino del cardenal del mismo apellido, quien seguramente la adquirió en Roma, durante su asistencia a los conclaves de Alejandro VIII e Inocencio VII[69], pues la

64 M. NIETO CUMPLIDO, «Medina...» ob. cit., p. 87.

65 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» ob. cit., p. 137.

66 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte*... ob. cit., pp. 355 y 367.

67 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro». *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Universidad de Murcia, 2004, p. 367.

68 Esta donación se documenta en el trabajo de M. NIETO CUMPLIDO, «Medina...» ob. cit.

69 T. RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, *Paseos por Córdoba*. Ed. Córdoba, 1973, p. 588.

obra responde a un arte típicamente seiscentista e italiano. Ello parece cobrar visos de realidad si se tiene en cuenta que el mismo cardenal se hizo en sus viajes italianos con un bronce dorado de la Piedad, de Virgilio Castelli, que acabó incorporándose al retablo de su capilla[70].

En fin, el enriquecimiento del patrimonio de platería de la catedral en el siglo XVIII no fue sólo obra de los plateros de la propia ciudad sino que asimismo se engrandeció con ese especial aporte de procedencia italiana o romana, como también corroboran el cáliz de obispo Cebrián o las sacras de Barcía. Ello, ciertamente, representó la incorporación de una serie de piezas excepcionales, que debió acrecentar aún más la significación y el prestigio del tesoro, aunque no ninguna novedad para el mismo, pues desde siglos anteriores se conoce la arribada de obras de tal origen, caso del portapaz renacentista de los Reyes Magos o de los blandones seiscentistas de Pimentel.

Puede afirmarse que con el brillante episodio del Setecientos se pone un fin apoteósico a la platería de la Catedral de Córdoba. De la misma manera que después de esa centuria ya no se emprenden grandes empresas artísticas en la catedral, su platería no se enriquecerá con nada extraordinario, a excepción del nuevo frontal de altar que regaló el obispo don Pedro Antonio de Trevilla, al objeto de reponer el frontal del cardenal Salazar, robado en los días de la Guerra de la Independencia. En verdad, se trata de una obra de particular empaque, realizada en Madrid por el platero José Rodríguez Lavandera y el broncista Felipe Franconis. Se estrenó en 1818.

---

70 A. VILLAR MOVELLÁN, «Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos». *Apotheca* nº. 2. 1982, pp. 115-118 y M.A. RAYA RAYA, *El retablo barroco...* ob. cit, p. 105.

Tres cruces de los siglos XI-XII en la zona sur de la diócesis de Lugo

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ
Doctora en Historia del Arte

Hace algunos años, cuando realizaba el inventario de la platería en la zona sur de la diócesis de Lugo[1], tuve la satisfacción de hallar las tres cruces que presento en este trabajo. Las piezas se encuentran en una iglesia que perteneció al hospital de la Encomienda de San Juan de Jerusalén con sede en Quiroga. En este hospital albergaban y cuidaban a los peregrinos que procedentes de la provincia de León tomaban la ruta del río Sil para entrar en Galicia en su camino xacobeo. De Quiroga continuaban a Pobla de Brollón, Incio, Samos, Triacastela o Sarria y se incorporaban al camino francés hacia Santiago. A los peregrinos se les proveía de comida, cama y cuidados, si se encontraban enfermos.

La Encomienda de Quiroga fue una de las más ricas de Galicia. Desconocemos su antigüedad, según Nicanor Rielo Carballo, en 1290 Gutiérrez Pérez y su mujer donaron al hospital de *Queiroga* un casal en tierra de Lemos[2]. En Quiroga tenían los caballeros hospitalarios muchas feligresías y recibían importantes rentas. El comendador podía nombrar en toda su jurisdicción alcalde mayor, juez ordinario, escribanos y alguacil mayor, los cuales quitaba y ponía a su voluntad. Cobraba los diezmos de grano, de vino, y tocinos. Tenían un castillo fortaleza llamado

---

1 Parte de este inventario lo hemos dado a conocer en M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en Terra de Lemos*. Lugo, 2003.

2 *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia*. Madrid, 1980. T. III, p. 287.

de los Novaes con vivienda para el comendador o su administrador «*...con su panera, bodega, caballeriças y orno y archivo donde están los papeles tocantes a la Encomienda y vna capilla dentro de la dicha fortaleça, y dentro del patio a vn rincón hay una cárcel para los delinquentes con cadena, grillos, farropeas... y asi mismo tiene dentro del dicho castillo la jurisdición espiritual*»[3]. Durante los siglos XVI y XVII los comendadores todavía residían en el castillo, después lo abandonaron y fueron sustituidos por gobernadores[4].

Hemos revisado las visitas que los comendadores realizaron a esta zona, y no hemos hallado ninguna referencia a estas tres cruces que han permanecido inéditas, que sepamos, hasta ahora. La visita más antigua que hemos encontrado data de 1561. El 4 de julio aparecen inventariadas, en la iglesia del hospital, las siguientes piezas de plata: una cruz con un crucifijo; siete cálices; una custodia con su sobrecopa y su cruz encima para llevar el Santísimo Sacramento; un par de vinajeras; un incensario y una cruz vieja. Hemos comprobado también el memorial de los bienes, rentas, jurisdicciones, presentaciones de prioratos y todo lo que gozaba el bailío de la Encomienda de Quiroga, don Bernardino de Zúñiga, en 1619[5], y tampoco hemos encontrado las tres cruces en cuestión. Cuando hace unos diez años catalogamos los ejemplares de la iglesia del hospital de Quiroga, además de estas cruces, hemos hallado de la segunda mitad del siglo XVI, un hostiario, un copón, un cáliz con su patena y una cruz procesional. Es muy posible que estas últimas piezas formaran parte del inventario de 1561.

Con respecto a las piezas objeto de estudio, existen muy pocos ejemplares y escasa referencia de cruces de los siglos XI y XII. Con tan poca bibliografía pretendemos abordar aspectos artísticos y sociales de las piezas de esta época.

Pocas obras románicas de oro y plata han llegado a nuestros días, se conoce su existencia a través de los relatos de peregrinos e historiadores[6]. Muchas fueron fundidas, robadas o vendidas. Con pocos ejemplares conocidos intentaremos hacer un paralelismo y estudio de las que presentamos. Por carecer de documentación al respecto, desconocemos si fueron realizadas en los talleres gallegos o eran donaciones procedentes de lejanas tierras traídas por los peregrinos.

A Compostela llegaba gente de todas las clases sociales, reyes, príncipes, nobles, artistas, religiosos, hombres piadosos y tunantes. Unos iban por motivos religiosos, otros por afán de aventura o para cumplir alguna pena o promesa. Portaban presentes; los más pudientes valiosos objetos para ofrecer al Apóstol, otros aportaban sus conocimientos, contribuyendo al desarrollo artístico de la ruta xacobea.

---

3 Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Órdenes Militares, legajo 7587, visitas de la Encomienda en 1561, 1619 y 1621.

4 *Inventario...* ob.cit., pp. 287-288.

5 Ibídem.

6 R. BALSA DE LA VEGA, *Orfebrería Gallega*. Madrid, 1912, p. 33.

Según Balsa de la Vega «*...en el orden artístico como en el literario y mercantil, hicieron de Compostela un centro de excepcional importancia en todo Occidente durante los siglos X, XI y XII. Baste decir que en la citada ciudad apostólica existían ya en los comienzos del siglo XI mercaderes, artífices, artistas y hombres de letras, bizantinos, sirios, sajones, franceses, italianos, etc.*»[7]. Con el descubrimiento del cuerpo del Apóstol en el siglo IX, Compostela se convirtió en el más importante lugar de peregrinaje, después de Jerusalén y Roma, y reunió en la ciudad del Apóstol un importante número de plateros. El Obispo don Diego Peláez estableció el colegio de *orfebres* en 1070[8] para cubrir la demanda de las piezas religiosas destinadas al mobiliario litúrgico de las iglesias. En Santiago se establecieron artistas procedentes de otras ciudades europeas que acudían allí movidos por la piedad y por la fama universal que alcanzó la ciudad.

En los primeros años del cristianismo no había representaciones de la cruz. En los siglos V y VI aparece ésta sin el Crucificado y en su lugar se encuentra el Cordero. A mediados del siglo VII aparece el Salvador, cubierto con túnica larga, nimbo y cuatro clavos. En España apenas se representó el Crucificado antes del siglo X. Tenemos los ejemplos de las cruces de los Ángeles y de la Victoria, ambas en Oviedo, y la que regaló Alfonso III a la catedral compostelana, desaparecida en 1906. La primera es del tipo de cruz griega con los brazos del mismo tamaño que partiendo de un cuadrón circular y se va ensanchando hacia los extremos y la segunda es latina de brazos rectos. En la centuria siguiente aparece el Crucificado con túnica larga y con mangas. Éstas van desapareciendo; la túnica se va acortando y da paso al *perizonium*. En cuanto a la corona, antes del siglo XII, es del tipo de corona real, en el siglo XIII el Salvador se representa con la corona de espinas[9]. Una cruz con Crucificado es la mal llamada de Ordoño II que se encuentra en la catedral de Santiago, datada hacia 1063[10]. Ha sido restaurada según podemos ver por otra foto tomada anteriormente[11], en ésta no tenía nimbo. Otro ejemplar del siglo XI, del tipo potenzado, es la de San Salvador de Serramo (La Coruña)[12].

LAS PIEZAS

Los ejemplares que presentamos son de gran interés para el conocimiento de la platería gallega. Encontrar tres cruces de los siglos XI-XII, de estas características,

---

7 Ibídem, nota 1, p. 30.

8 Ibídem, p. 30.

9 A. LÓPEZ FERREIRO, *Lecciones de Arqueología Sagrada*. Santiago, 1894 (Ed. facsimil, 1993), pp. 166-180.

10 J.C. VALLE PÉREZ, «El Románico» en *Imaxes da Arte en Galicia*. A Coruña, 1991, p.116.

11 J. FILGUEIRA VALVERDE, *El Tesoro de la Catedral Compostelana*. Santiago de Compostela, 1959, lámina 3.

12 R. BALSA DE LA VEGA, ob. cit., p. 29.



LÁMINA 1. *Anverso de cruz con Crucificado.*

en una misma localidad, y de las que se desconocía su existencia, añade gran interés a su estudio. En el momento de comenzar su examen se nos han planteado muchas dudas.

Comenzamos analizando las cruces que se encuentran en Galicia, para encontrar algún paralelismo con las piezas en cuestión, en cuanto a su aspecto estilístico y su lenguaje ornamental.

La primera de las piezas que damos a conocer (láms. 1 y 2), responde a la tipología de las cruces latinas, de brazos rectos con terminación bilobular y cuadrón rectangular sobresaliente. La hemos catalogado de fines del siglo XI y presenta gran similitud con la cruz llamada de los «roleos» que se encuentra en Santiago



LÁMINA 2. *Reverso de cruz anterior con Cordero.*

de Compostela[13]. La que nos ocupa, tiene decorada con roleos la superficie de los brazos por el reverso. Esta ornamentación la hemos observado en otras piezas de esta época, entre ellas la ya citada cruz de los «roleos», y en la base del relicario de San Isidoro, aunque no sigue el mismo ritmo[14]. Los bordes de los brazos están perfilados con un contario perlado. En cuanto a la figura animal que se encuentra

13 A. BARRAL, «La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX al XV» en *Prateria e Acibeche en Santiago de Compostela*. Xunta de Galicia, 1998, pp. 56, 66-68.

14 D.L. SIMON, «Late Romanesque art in Spain» en *The Art of Medieval Spain, a.d. 500-1200*. New York, 1993, p. 239.



LÁMINA 3. *Cruz patriarcal.*



LÁMINA 4. *Cruz patriarcal con Tetramorfos y Cordero.*

en el cuadrón, también tuvimos ciertas reservas en atribuirla al Cordero; pero, una vez consultadas las representaciones del *Beato* de Fernando I y doña Sancha, nos hemos inclinado por el Cordero puesto de pie, tal vez sobre el monte Sión[15]. Nos parece observar al lado derecho, sobre el hombro, el Alfa, suponemos que a la izquierda se encontraría el Omega, aunque no se distingue muy bien. Normalmente se representaba a la inversa.

En el anverso, un Crucificado de cuatro clavos, pequeño *perizonium* anudado en el medio, brazos completamente estirados formando un ángulo recto con el cuerpo, le falta la cabeza. Si tenemos en cuenta lo diminuto que es el paño de pureza, podríamos pensar que se trata de una pieza posterior al siglo XI; sin embargo la rigidez de los brazos y piernas la sitúan en esta centuria.

El segundo ejemplar hallado es la cruz patriarcal[16] (lám. 3), patada, realizada en oro sobre un alma de madera. Tiene una medida de 26 cm. de altura y 14 cm. de anchura en el brazo más largo. Es posiblemente del siglo XII. La caja de madera que la guarda tiene dos hornacinas a los lados que posiblemente cobijaban imágenes de la Virgen y San Juan.

La decoración está formada por botones circulares y gallones ovales dispuestos en forma vertical y horizontal, alternando el tamaño; ambos siluetcados por contario perlado. En la intersección de los brazos, cuadrifolia de gallones ovales. Este lenguaje ornamental lo observamos en una cruz de la pintura mural de San Julián de los Prados, Santullano (Oviedo)[17], y también en el interior de la base del arca de la Cámara Santa en la catedral de Oviedo[18]. El nudo es esferoide agallonado.

La tercera pieza es una cruz patriarcal (lám. 4), realizada en oro, la hemos catalogado en el siglo XII, se encuentra muy deteriorada. Tiene los brazos rectos con ensanches circulares. En el interior de los tondos el tetramorfos; a la derecha el león en representación de San Marcos; a la izquierda el toro, San Lucas; en la parte inferior el ángel, San Mateo; falta el águila, San Juan, en la parte superior. En el cuadrón central el Cordero. El estuche que la guarda tiene, como la cruz anterior, dos cavidades para imágenes de la Virgen y San Juan. La decoración que cubre la superficie es ondulada entre un cordón perlado. Este ejemplar es similar al Lignum Crucis de Carboeiro (Pontevedra)[19], que se guarda en la capilla de las Reliquias de la catedral Compostelana.

Estas admirables piezas, objeto de estudio, tienen un extraordinario interés para los estudiosos de la platería, por los pocos ejemplares que se conservan de estos siglos. Nuestra labor de investigación es continua, y tenemos la confianza de poder encontrar en un futuro próximo información que nos aclare su procedencia.

15 Apocalipsis, 14, 1-5. M. MENTRÉ, *El Estilo Mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año Mil.* Madrid, 1994, p. 36, lámina 19.

16 Llamadas también de doble travesaño, arzobispal, de Lorena, o de Caravaca.

17 A. ARBEITER y S. NOACK-HALEY, «The Kingdom of Asturias» en *The art of*... ob. cit., p. 115.

18 O.K. WERCKMEISTER, «Art of the Frontier: Mozarabic Monasticism» en *The art of*... ob. cit., p. 145.

19 J. FILGUEIRA VALVERDE, ob. cit., lámina 4. R. BALSA DE LA VEGA, ob. cit., p. 29.

Un ejemplo de platero sevillano del Renacimiento: Alonso de Guadalupe (1549-1573)

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

No hay duda, que la platería sevillana durante el siglo XVI vive su primer momento de esplendor y apogeo. Tanto las muestras materiales que han llegado hasta nuestros días como la importante e rica documentación conservada de este periodo, constatan la destacada y privilegiada situación que vivieron las platerías sevillanas durante el Quinientos[1]. Ya hemos podido comprobar en los diversos estudios realizados sobre plateros de esta época, que el descubrimiento de América, la posterior creación de la Casa de Contratación en Sevilla y el desarrollo e impulso socioeconómico que esto significó para la ciudad, condicionaron en mucho el propio devenir histórico de la orfebrería hispalense de este siglo[2]. Ello se refleja en el destacable número de artífices, en su importante e influyente gremio, así como en la aparición

---

1 Ello se puede comprobar en uno de los estudios más completos que sobre la platería sevillana se ha realizado hasta el momento. M. J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, dos tomos.

2 A. J. SANTOS MARQUEZ, «Nuevas aportaciones al estudio de la obra de Hernando de Ballesteros el Mozo». *Laboratorio de Arte* nº. 16 (2003), pp. 405-415; «La vida y la obra de Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)». *Laboratorio de Arte* nº. 17 (2004), pp. 413-429; «Juan de Ledesma Merino (h. 1572-1632) platero de la Catedral de Sevilla» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 505-523; «La obra del platero Francisco de Alfaro en la Sierra Sur Sevillana. Referencias documentales sobre sus trabajos en la Puebla de Cazalla y Morón de la Frontera» en *Actas de las VII Jornadas de Estudios Moronenses* (en prensa); «El platero Francisco de Alfaro en la Baja Extremadura» en *Actas del VIII Congreso de Estudios Extremeños* (en prensa).

de relevantes plateros de la talla de los Ballesteros, Francisco de Alfaro, Francisco Merino o Juan de Arfe, que durante diferentes momentos de esta centuria estuvieron vinculados a la capital andaluza[3]. Pero siempre se han estudiado estas grandes figuras del Renacimiento, es decir, aquellas que tuvieron una importante actividad vinculada a la Catedral o las instituciones más destacadas de la ciudad, silenciando a otros plateros que también tuvieron una importante trayectoria profesional y cuya obra llegada a nosotros refleja su buen hacer y su representatividad dentro de la plástica sevillana de esta centuria. Plateros como Juan Tercero, Pedro de Quijadas, Juan Bautista o los Maldonado entre otros muchos, destacaron asimismo por trabajar para gran número de iglesias, conventos y cofradías de Sevilla y de su antiguo reino[4], lo cual plantea un panorama histórico de la platería hispalense mucho más amplio y pormenorizado de lo que puede extraerse de estudios individualizados de las personalidades artísticas más relevantes.

Por ello, queremos en estas líneas abordar diferentes aspectos de la vida y la obra de uno de estos orfebres destacados en su época pero que no llegaron a tener un reconocimiento social tan elevado y sobre todo una proyección posterior tan arrolladora como los mencionados plateros catedralicios. Nos referimos en concreto a **Alonso de Guadalupe**, el cual tuvo una carrera artística importante y perteneció a la generación de maestros que desarrollaron su actividad durante las décadas centrales de la centuria, teniéndose constancia documental desde la década de 1540 hasta su muerte acaecida en 1573 según podemos deducir de su carta testamentaria. De estos años tenemos numerosos datos tanto de su vida como de obras que labró para algunas instituciones religiosas, además de contar en la actualidad con dos piezas muy representativas de lo que se venía trabajando en la Sevilla del Renacimiento como veremos a lo largo de este estudio. Pero además de su oficio de orfebre, fue también mercader de oro y plata, tal y como se autodenomina en el aludido testamento, teniendo diversos negocios vinculados al comercio de metales preciosos y por ello también relaciones con América, algo habitual entre los profesionales sevillanos contemporáneos.

---

3 J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, edic. facs. 1965; J. GESTOSO, *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1892, edic. facs., 1984. T. II; *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla, desde los siglos XIII al XVIII*. Sevilla, 1898, 1900. Ts. II y III; A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana (Siglos XIV al XVIII). Catálogo de la Exposición*. Sevilla, 1970; M. J. SANZ, *La orfebrería sevillana*...ob. cit.; *La orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1978; *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1979; «Firmas, rúbricas y marcas de una familia de plateros. Los Ballesteros». *Laboratorio de Arte* nº. 1 (1988), pp. 97-111; *El Gremio de Plateros sevillano, 1344-1867*. Sevilla, 1991; *Una Hermandad Gremial: San Eloy de los Plateros: 1341-1914*. Sevilla, 1996; J.M. PALOMERO PÁRAMO, «Platería en la Catedral de Sevilla» en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 575-645; J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992.

4 Las pocas noticias conocidas de estos maestros fueron aportadas por José Gestoso y recopiladas por Cruz Valdovinos en su estudio mencionado de la platería sevillana.

No obstante, antes de adentrarnos en el estudio de su biografía, queremos dejar claro que este platero no era del todo desconocido, siendo estudiado por diferentes investigadores. Quizás, el más relevante de todos ellos sea el erudito José Gestoso, el cual aportó las primeras y más numerosas referencias sobre su vida, además otras aportaciones aisladas realizadas en otras publicaciones más recientes[5]. Por ello, vemos necesario abordar esta investigación que a continuación daremos a conocer con numerosas aportaciones inéditas.

Los primeros datos sobre su existencia se fechan en la década de 1540 como ya hemos hecho mención. Creemos que era de origen sevillano y que aún no tenía la maestría hacia 1545, ya que no aparece entre los firmantes de las reglas del gremio de platería, algo que ya para finales de este mismo decenio conseguiría[6]. Esto es lo que se deduce de la primera referencia tenida sobre su existencia, fechada el 5 de septiembre de 1549, y que se trata de la escritura del arrendamiento de una tienda que tiene en propiedad en la calle de las Gradas, y en la que ya se autodenomina como platero de mazonería[7]. Concretamente el arrendamiento del obrador y dispensario se lo realiza al también platero Juan Doña por el tiempo de cuatro meses, los cuales corresponderían a su vez al año que ya tenía arrendado otro platero con anterioridad, Pedro de Quintanilla, al cual le pagaría este mismo Juan Doña los dos mil doscientos maravedíes correspondientes del precio total que pagó Quintanilla en un principio a Guadalupe, esto es, seis mil seiscientos maravedíes. Pero, sobre todo lo interesante de esta carta es la ubicación de esta propiedad, situada entre la tienda y casa del platero Hernando de Ballesteros el Viejo y el oficio del escribano Melchor de Portes, lo que nos da pie a pensar que ya existía una relación de amistad entre los dos plateros, tal y como años después confesaría el propio Guadalupe, y que parece corroborarse al aparecer en esta misma escritura como testigo junto al también orfebre Gaspar López, en este caso oficial de oro.

No muy lejano en el tiempo, en concreto el 18 de abril de 1550, lo volvemos a hallar efectuando esta misma operación de arrendamiento de esta propiedad, aunque en esta ocasión será a otro platero llamado García de Herrera[8]. En este caso se trataba de otra tienda en esta misma calle de las Gradas y situada ahora entre las tiendas del maestro de «enseñar a los moços a leer» Juan de Fontaneda y la del platero de oro Luis de Torres, arrendándola desde primero de mayo de este año hasta finales del mismo, es decir, unos ocho meses por los que le pedía trece reales cada mes.

5 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices...* ob. cit. T. II, p. 237; A.A.V.V., *Documentos Americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla. Siglo XVI*. Madrid, 1935. T. IV, p. 376, doc. 1415; J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 366.

6 M. J. SANZ, *El Gremio de Plateros...* ob. cit., pp. 35-39.

7 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA. SECCIÓN DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE SEVILLA (a partir de este momento AHPSe. SPNSe). Legajo 9825, oficio 16, libro 1º de 1549, fol. 903 rº.-vº.

8 AHPSe. SPNSe. Legajo 9826, oficio 16, libro 1º de 1550, fols. 506 vº.-507 rº.

Al año siguiente, el 6 de marzo de 1551, lo tenemos de nuevo firmando otra carta de alquiler de unas casas de la collación de Santa María a Francisca de Aguilar viuda y vecina de Indias[9]. Esto mismo también lleva a cabo con otro inmueble de la calle de las Gradas, ahora a Juan de Sopena Gallego Merino. Este arrendamiento se efectúa el 10 de abril y por él pide otros trece reales cada mes del año por el que quedaba estipulado el mismo[10].

Lo que se puede deducir a través de estas primeras noticias sobre la vida de Alonso de Guadalupe, es que era un platero asentado, vinculado con los más destacados plateros de su época, por lo que también se puede especular con una posición destacada dentro de su profesión, algo que se verá refrendado en su activa participación en el gremio de plateros como tendremos ocasión de comprobar en años posteriores. Pero además, el arrendamiento de estas propiedades denota una situación económica holgada y de cierta prestancia, similar a lo que sucedía con otros orfebres de su época, ya que muchos tenían en estos alquileres de tiendas y casas otro medio de sustento para sus economías familiares. Asimismo, podemos entrever a través de esta documentación y de otras muchas más noticias tenidas de otros orfebres, que estas inversiones inmobiliarias reflejan una situación privilegiada de los miembros el gremio de la platería entre las diferentes profesiones artísticas, algo que se verá refrendado en maestros como Francisco de Alfaro que incluso supieron conseguir ascender en la anquilosada escala social.

Todo ello se reafirma con los importantes encargos de platería que se llevan a cabo durante estos años El 12 de octubre de 1551 se escritura el concierto de la conocida custodia para el convento dominico de Lima, llevado a cabo por su prior fray Pedro de Ulloa y el fiel ejecutor de la capital andaluza Francisco de Escobar[11]. En el contrato aparece fijado el peso de la obra entre los 25 y 30 marcos de plata, es decir una cifra considerable que equivaldría a unos 5,750 kilos de plata, lo que nos hace presuponer que se trate de un ostensorio portátil de grandes dimensiones, cuyo diseño se nos escapa ya que quedaba dibujado en un papel en poder del platero[12]. Por esta obra se le darían en dineros, tras la entrega y valoración de la mencionada

---

9 A.A.V.V. *Catálogo de los fondos americanos del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Siglos XV-XVI.* Sevilla, 1937. T. V, p. 457, doc. 1499.

10 AHPSe. SPNSe. Legajo 9168, oficio 15, libro 1º de 1551, fol. 68 rº.-vº.

11 A.A.V.V., *Documentos Americanos*...ob. cit. T. IV, p. 376, doc. 1415. AHPSe. SPNSe. Legajo 9169, oficio 15, libro 2º de 1551, fol. 1639 rº.-vº.

12 Ante la falta de información ofrecida en la escritura no podemos asegurar que tuviese esa tipología aunque es la más razonable a la vista del peso dado. Sin embargo, encontramos otros ejemplares cercanos en el tiempo cuyo peso ronda también esta misma cuantía y que fueron custodias de asiento, como por ejemplo la que labró Juan de Aldana para la Iglesia de San Miguel de Sevilla en 1606, cuyo peso rondaba los 40 marcos. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, «Datos sobre la antigua custodia de asiento de la hermandad sacramental de San Miguel de Sevilla». *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº. 556 (2005), pp. 409-410.

custodia por cuatro plateros puestos por ambas partes, unos doscientos ducados, una elevada cuantía dentro del panorama de precios de la época[13].

A todo esto habría que unir otro hecho importante en su vida, su enlace matrimonial con la que será su esposa hasta su muerte, Petronila de Aguilar. Será durante este año cuando se establezcan sus arras, valoradas en novecientos ducados en dineros y doscientos en bienes muebles, tal y como rezará en una de las cláusulas del testamento de Guadalupe de 1573[14]. De este matrimonio nacerán cuatro hijos, Alonso Pérez de Guadalupe, nacido en 1552 y que seguirá los pasos de su padre en el oficio de la platería, su hija Leonor de Aguilar, nacida en 1555 y que en la fecha de la muerte de su padre era novicia del convento de Santa María la Real, y sus hijas menores Isabel de Aguilar, nacida en 1557, Paula de Aguilar, nacida en 1566, y la más pequeña María nacida en 1569[15].

Volviendo a los años centrales del siglo XVI, en 1552 lo volvemos a encontrar en una serie de escrituras vinculadas a sus diversos negocios. El 9 de enero de dicho año, Alonso Bravo, hijo de Miguel Bravo y oriundo de Aranda del Duero, concretaba su aprendizaje por dos años y medio con Guadalupe, durante el cual además de aprender el oficio en toda su dimensión, debía acatar las órdenes del maestro y serle fiel en todo lo que le mandase, fijándose también como obligación del platero la manutención y el alojamiento del aprendiz, además de darle 18 ducados de oro una vez terminado dicho periodo[16]. Este dato y otro similar que analizaremos seguidamente, de nuevo constata una importante actividad y la necesidad mano de obra barata para satisfacer una demanda cada vez mayor. Varios días más tarde, en concreto el 12 de enero, lo tenemos arrendando al platero García de Herrera unas casas de su propiedad situadas en la calle de Catalanes por un tiempo de 23 meses y un precio total de 20000 maravedíes[17].

Dos años más tarde hallamos otro documento que resalta su holgada economía y que se refiere a la posesión de esclavos, algo que tampoco era raro entre los oficiales de platería durante el siglo XVI. En concreto nos referimos a la venta de una esclava efectuada por nuestro platero a Francisco Suárez el 27 de enero de 1553[18]. En el texto se describe a la esclava como de raza negra, de nombre Juana, de veinticinco años, sana y de nación de negros, curiosa alusión a su procedencia africana.

13 Por ejemplo, si comparamos dicho precio con el de un retablo, proporcionalmente, el arte de la platería estaba muy bien pagado. Ello se puede comprobar en el estudio de precios recogido en J. M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, p. 83

14 Hemos revisado en el oficio 10 todos los libros de dicho año, y posiblemente por la pérdida del documento no lo hemos localizado.

15 Todos estos datos han sido extraídos del testamento del platero fechado el 13 de julio de 1573.

16 AHPSe. SPNSe. Legajo 5891, oficio 10, libro 1º de 1552, fol. 272 rº.-vº..

17 AHPSe. SPNSe. Legajo 5891, oficio 10, libro 1º de 1552, fol. 273 rº.-vº..

18 AHPSe. SPNSe. Legajo 9170, oficio 15, libro 1º de 1553, fol. 251 rº.-vº.

Además le acompañan las «virtudes» de no estar endemoniada, de tener los ojos claros y no ver, de ser callada y prudente, de no ser borracha y tampoco ladrona, características y connotaciones racistas propias de la sociedad esclavista de la época. Por ella, recibía Guadalupe la elevada cuantía de ciento cincuenta y dos ducados, los cuales le son adelantados en el banco del italiano Domingo de Escaratas.

Mucho más interesante, sobre todo desde el punto de vista profesional, es el dato fechado el 12 de mayo de este mismo año, ya que será cuando firme otra carta de aprendizaje otorgada en esta ocasión por Alonso de Medina[19]. Este mercader sevillano vecino de la collación de Santa Cruz, ponía a aprender el oficio de platero de mazonería en el taller de Guadalupe a su hijo Juan, el cual contaba con dieciséis años de edad. Según reza esta escritura, el aprendizaje había comenzado desde el primer día de este mismo mes y tenía una duración de cuatro años cumplidos, estipulándose además, como es común en este tipo de conciertos, toda una serie de requisitos previos a cumplir por ambas partes. En primer lugar el aprendiz y su tutor se comprometían a servir al maestro en dicho oficio día y noche, sin apartarse del mismo, y si el alumno faltase o se fuese del obrador, su padre debía de traerlo rápidamente, o en su defecto daba poder al orfebre para que hiciese lo propio, restituyendo económicamente el daño causado o restando los días faltados del tiempo inicialmente establecido. Asimismo el platero se comprometía a enseñarle el oficio, a asistirlo de comida y bebida, a vestirlo, y a todos los menesteres que eran comunes en estas cartas de aprendizaje, comprometiéndose su padre por estas asistencias a pagarle veinte ducados en dos veces, diez durante el primer año de aprendizaje y los restantes al final de su cumplimiento. Llamativa es la cláusula con la que el platero intentaba que el alumno permaneciese durante el mencionado tiempo en su taller sin que tuviese la tentativa de marcharse a otro obrador o a aprender otro oficio. Guadalupe impone a Alonso de Medina que si ello sucediere, éste le correspondería con una multa que ascendía a veinte mil maravedíes, lo que le respaldaba de cualquier intentona de derogar este contrato. Con ello, igualmente patentamos como nuestro platero por estos años tenía un taller en pleno funcionamiento y con una importante demanda, para lo cual tenía que contar con aprendices que le aportasen esa ayuda necesaria para poder afrontarla, algo que también se cumplía con su propio hijo, a quien, como hemos dicho antes, enseñó el oficio de la platería. Este mismo año, va a labrar un incensario para el convento de Nuestra Señora de la Candelaria de Santa Cruz de Tenerife, obra que pesó casi cinco marcos y que tampoco en la actualidad se conserva[20]. Sin duda todos estos datos hacen pensar que para estos años Alonso de Guadalupe era un platero consolidado en el mercado sevillano y demandado por instituciones religiosas de ultramar, lo que nos da pie a pesar que estamos ante una de las figuras más importantes y reconocidas de este momento, a la altura de su amigo Hernando de Ballesteros el Viejo.

19 AHPSe. SPNSe. Legajo 9838, oficio 16, libro 4º de 1553, fols. 79 rº.- 80 rº.

20 J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 366.

El 24 de diciembre de 1555 Alonso de Guadalupe otorgaba una carta de pago al jurado Alonso Ruiz por un valor de ciento trece ducados en razón de dos esclavos que le vendió el 25 de diciembre del año anterior de 1554[21]. Finalmente, el último dato de este decenio lo tenemos en 1558, cuando aparece de nuevo con su esposa Petronila de Aguilar arrendando una casa en la calle Génova al Cabildo Catedralicio[22].

Desgraciadamente pocas son las noticias que tenemos de la década de 1560, salvo algunos datos referentes a sus vínculos con la institución gremial hispalense que datan ya de los últimos años de dicho decenio. Lo cierto es que hasta el 14 de noviembre de 1567 no volvemos a tener referencias suyas. De hecho, será en este día cuando lo tengamos de nuevo firmando junto a otros compañeros de profesión un memorial de la cofradía de San Eloy que se presentó al Cabildo de la Ciudad para que se les permitiera intervenir en la elección de los veedores del gremio, elegidos hasta ese mismo momento por el Concejo sin previa consulta de los artistas[23]. Un documento similar firma nuestro platero junto a otros oficiales, encabezados por el padre mayor Hernando de Ballesteros el Viejo, el 22 de diciembre de dicho año y parece que este surtió efecto, ya que la elección de los veedores a partir de este momento será realizada bajo la supervisión de los orfebres[24]. Así, Guadalupe asiste a la reunión del 27 de diciembre, donde se lleva a cabo la primera elección de las ternas que debían ser propuestas a la Ciudad para veedores de oro y plata, votando a sus amigos y compañeros Hernando de Ballesteros el Viejo, Juan García Bejarano y Diego de la Becerra, saliendo finalmente elegido este último para dicho cargo, el cual fue ratificado por el ayuntamiento en 1568[25]. En 1569 lo tenemos también otorgando un poder general al mercader de oro y plata Hernán Vázquez de Cartagena, sin que se desprenda de esta escritura ningún dato relevante de esta actividad comercial que también hace referencia en su carta testamentaria que comentaremos seguidamente[26].

En 1571 era veedor de plata del gremio de plateros, junto al de oro Alonso Romi, según consta en un interrogatorio inserto dentro de un pleito contenido por la cofradía de San Eloy con un especiero[27]. Posiblemente a este año, tal y como expuso en su momento el profesor Cruz Valdovinos, pueda corresponder la marca

---

21 AHPSe. SPNSe. Legajo 9174, oficio 15, libro 1º de 1555, fol. 14 rº.-vº.

22 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices...* ob. cit. T. II, p. 237.

23 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices...* ob. cit. T. II, p. 237; M. J. SANZ, *El Gremio de Plateros...* ob. cit., pp. 47-51, doc. 8.

24 M. J. SANZ, *El Gremio de Plateros...* ob. cit., pp. 47-51.

25 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices...* ob. cit. T. II, p. 237; M. J. SANZ, *El Gremio de Plateros....* ob. cit., pp. 47-51, doc. 9.

26 AHPSe. SPNSe. Legajo 18636, oficio 24, libro 1º de 1569, fol. 12 rº. y vº.

27 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices...* ob. cit. T. II, p. 237; J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 366.

de contrastía en la que aparecen sus iniciales y que se diferencia claramente de su punzón de autoría[28].

Durante el último año de su vida también lo encontramos haciendo labores de tasación y valoración de obras de plata labradas por sus compañeros. Así testificamos su asistencia, el 27 de abril de 1573, en la valoración de la custodia de asiento de la parroquia de Cazalla de la Sierra que debía ser restaurada por Hernando de Ballesteros el Viejo y que había sido labrada por el platero de Llerena Manuel Ferrón. Su comparecencia se debía a la petición por parte de la autoridad eclesiástica a Guadalupe y a Juan Tercero para que valorasen los daños que presentaba y las actuaciones que tenía que hacer en ella el platero catedralicio[29]. Sin embargo, para este momento debía estar bastante enfermo ya que poco tiempo después tenemos la noticia de su fallecimiento. De hecho, el 13 de julio de 1573 se escritura su testamento en la escribanía de Gaspar de Torres, siendo Juan de Escobar quien realizaba este menester ya que Alonso de Guadalupe había pasado a mejor vida (lám. 1)[30]. Así, una vez comprobado la autenticidad del texto, se expuso la rica y variada muestra de estipulaciones que debían ser cumplidas por sus albaceas testamentarios. La primera la dedicá al momento de su entierro, el cual decide que se lleve a cabo en el monasterio dominico de San Pablo con gran boato y devoción. Además de concretar una misa de réquiem cantada y otras treinta para el rezo por su alma, también quiere que a su cuerpo le acompañen treinta clérigos y ocho niños de la Doctrina Cristiana, con sus respectivos velones encendidos, a los que además de pagar el precio que tuviera a bien acordar el prior del mencionado convento, les convidaba a un refrigerio tras la celebración de dicho acto. Asimismo encarga otras treinta misas por su ánima en el templo catedralicio hispalense y otras tantas en el monasterio de San Pablo para las ánimas de aquellas personas que las necesitasen y hubiesen tenido con él alguna relación o confrontación. Denota claramente de nuevo su solvencia económica y su estatus social dentro de su propio oficio, con mandas a la altura de los más destacados plateros de su época[31]. Pero las obras de caridad no se quedaban ahí, sino que asimismo añadió las donaciones a la fábrica catedralicia para el culto y la cera del Santísimo Sacramento, a los hospitales de los Desamparados y del Amor de Dios, a los presos de la cárcel de la plaza de San Francisco y a los niños de cuna de la Iglesia, para que por ello rezasen por su alma. Igualmente generoso se mostró con la Compañía de Jesús, a la que donó diez ducados para la obra de su iglesia de la Anunciación.

---

28 Este punzón aparece en un cáliz de Hernando de Ballesteros el Viejo, conservado en una colección particular, y cuya Giralda se corresponde con la variante utilizada en estos años. J. M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 213.

29 AHPSe. SPNSe. Legajo 12414, oficio 19, libro 2º de 1573, fols. 950-951.

30 AHPSe. SPNSe. Legajo 4958, oficio 7, libro 1º de 1573, fols. 692 rº.-703 rº.

31 Concretamente conocemos los de Juan Tercero o Hernando de Ballesteros el Viejo, cercanos en el tiempo, cuyos entierros quedaban fijados de una manera similar.

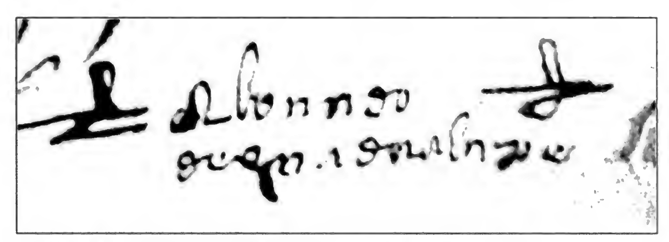


LÁMINA 1. *ALONSO DE GUADALUPE. Firma de su testamento (1573).*

Tras estas mandas, se comenzaba a detallar una serie de negocios, deudas y otras cosas derivadas de su oficio, los cuales tenía a bien aclarar para que pudiesen hacer buen uso de ello sus herederos. Así comienza con una correduría de lonja que tenía y que arrendó a Pablo Pérez y que le generaba cada año unas ganancias de 150 ducados, los cuales quedaban en poder de sus herederos. También disponía en otra cláusula la devolución a su esposa de la dote de 900 ducados en dineros y 200 en bienes de ajuar que aportó Petronila como dote en su matrimonio en 1551. Igualmente estableció que su esposa e hijos cuidasen a su madre Isabel López para que nada le faltase hasta su muerte, mandando además que todos sus herederos entregasen a su progenitora seis ducados cada año para su manutención. Asimismo establecía que su hija Elvira de Aguilar, novicia en el convento de Santa María la Real, saliera del dicho cenobio por que se encontraba muy enferma y volviese junto a su madre, anulando todas las escrituras que para este menester había firmado. Igualmente preocupado por el futuro de sus familiares, aconsejaba a su esposa que la hacienda que restase tras las preceptivas liquidaciones estipuladas en esta carta testamentaria, la invirtiera en tributos al igual que los 500 ducados que le correspondían a su hijo, para con ello pudieran mantenerse y criar a sus hijas más pequeñas.

Seguidamente pasaba a declarar todas aquellas deudas que debían ser cobradas para la recaudación total de sus bienes, comenzando por la de Juan Jiménez, un hortelano de la «huerta de los Caños junto a San Benito»[32], que le debía diez ducados. Estipulaba también la venta de dos esclavas que tenía, además del traslado de otra junto a su hija Elvira. Igualmente declaraba que fue albacea de María Hernández y que debido a su enfermedad no había podido liquidar algunas de las mandas impuestas en su testamento, por lo que hacía cargo de las mismas a sus herederos para que las cumpliesen. Algo similar sucedía con su amigo Juan Curiel, del que también fue albacea y del que le quedaban por cumplir algunas cláusulas, ya que estas se debían efectuar fuera de la ciudad de Sevilla, algo que quería remediar con sus propios herederos. Además, como dijimos en un principio, sus negocios de mer-

32 En la actualidad, la Avenida de Eduardo Dato.

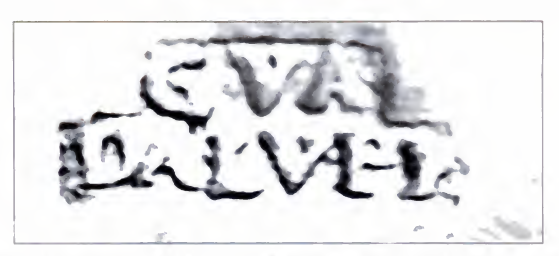


LÁMINA 2. *ALONSO DE GUADALUPE. Marca de autoría (1568). Portapaz de la Basílica del Pilar, Zaragoza.*

cadería también le proporcionaban unos importantes ingresos, algo que se deduce de las últimas estipulaciones del testamento, donde declaraba que el tesorero de la Casa de la Moneda le debía 30793 maravedíes por negocios tenidos con la flota de Indias, además de otras cantidades de otros particulares con los que igualmente tenía vínculos comerciales de este género. Finalmente, y como era de esperar, como albaceas de su testamento nombró a su amada esposa Petronila y a sus amigos, tal y como el mismo lo expresó, Diego Hernández Tercero y Hernando de Ballesteros el Viejo, declarando como herederos universales de todos sus bienes a su esposa e hijos, y dejando como tutor de estos últimos y como administrador de sus bienes al referido Diego Hernández Tercero.

Con este último documento se acaban las noticias tenidas de este orfebre, del que si interesante resulta su vida, más lo es su obra conservada, fiel reflejo de la plástica civil y religiosa de la platería sevillana del Renacimiento. Se conservan de este artista dos piezas en lugares tan distantes como Guipúzcoa y Zaragoza, ambas producto de las exportaciones de plata hispalense más allá de sus límites jurisdiccionales, y que hacen denotar la propia relevancia y aprecio que de esta platería se tenía en otros lugares peninsulares y en todo el imperio español[33]. Además, con estas obras se nos presentan las dos vertientes de esta producción, es decir, por un lado tenemos una obra civil y por otra una pieza religiosa, algo que no es tan común encontrar en la mayor parte de las trayectorias profesionales de los plateros de su tiempo. En ambos casos ha sido vital para su atribución a nuestro platero, la aparición de su punzón de autoría que recoge su apellido Guadalupe en dos líneas y que, hasta el momento, no ha aparecido de nuevo en ninguna otra pieza conocida (lám. 2)[34].

33 Ambas piezas fueron dadas a conocer por el profesor J. M. CRUZ VALDOVINOS, «La platería» en *El Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, 1984, p. 336; *Cinco siglos...* ob. cit., pp. 51, 313-315.

34 GUA/DALUPE.



LÁMINA 3. *ALONSO DE GUADALUPE. Jarra (h. 1550). Santuario de San Ignacio, Azpeitia.*

La pieza más antigua es la jarra que se conserva en el Santuario de San Ignacio de Loyola en Azpeitía (Guipúzcoa) (lám. 3). Se puede fechar en torno a los años centrales del siglo XVI, cuando, como hemos visto, estaba en plena actividad artística, siendo uno de los mejores ejemplos del tipo de jarro civil sevillano que luego tendrá tanto éxito en el sur hispánico[35]. Tal y como señalara en su día la doctora Sanz, se trata de una pieza originariamente de uso profano, la cual normalmente se donaba a las iglesias para ser utilizada en el rito bautismal y también, en épocas más tardías, como aguamanil para el lavatorio del Jueves Santo[36]. Reproduce un diseño, que según se ha venido estipulando por los especialistas en la materia, fue

35 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., p. 51.

36 M. J. SANZ, «Las jarras renacentistas del Museo Lázaro Galdiano». *Goya* nº. 129 (1975); M. CANO, «Las jarras renacentistas del Museo Arqueológico Nacional». *Goya* nº. 144 (1978).

prototípico de la escuela sevillana, cuya característica más apreciable es el carácter ondulante y curvilíneo del asa y el pico saliente adornado con un mascarón monstruoso. Quizás el elemento más arcaizante con respecto a lo que vendrá luego, es el perfil panzudo de su base, y su elevado pie, estructurado este último de una manera muy similar a los cálices y otras piezas con peana que se labran en los años centrales del Quinientos. Sin duda, y no lo vemos del todo exagerado, la inspiración formal puede encontrarse en los grabados circulantes en la época y que tanta repercusión tuvieron en algunas tipologías. Concretamente nos referimos a los vasos manieristas que hacia 1531 realiza Enea Vico y que muestran esa misma línea panzuda, la movida y sinuosa asa, y el saliente y fantasioso pico vertedor. Algo parecido sucede con el ornamento, el cual es genuinamente plateresco y donde los pabellones colgantes se entremezclan con trofeos y guirnaldas de frutos, en un vocabulario tomado de la estampa italiana y centroeuropea renacentista. Además a todo esto incorpora unos gallones en la base, elemento que se transforma durante el Manierismo en costillas planas, y, rodeándolos, un acanto en forma de estilizada corola, motivo este último que no es tan común en este repertorio decorativo.

Como ya hemos comentado, estos rasgos morfológicos y decorativos se codificarán y se generalizan en torno a una serie de piezas que se labran en los años finales del siglo XVI y las primeras décadas de la centuria siguiente en los obradores de la capital hispalense[37], aunque también en los cordobeses, de los que se tienen algunos referentes conservados con la marca del león rampante como, por ejemplo, el del convento del Carmen de Fuente de Cantos (Badajoz), o el de la catedral de Tuy (Pontevedra)[38]. No obstante, y como bien apuntó el profesor Sánchez-Lafuente, no es del todo extraño encontrarnos este modelo en la platería sevillana de mediados de la centuria, como se constata con la aparición de una jarra de pico similar en el *Nacimiento de la Virgen* de Alejo Fernández conservado en la Catedral de Sevilla, además de las que añadimos nosotros que se reproducen por ejemplo en *la Piedad* de la parroquia de Santa María la Blanca de Luis de Vargas y fechada en 1564, o en obras más tardías de Vasco Pereira, pintor este último que gustaba de introducir elementos metálicos en sus pinturas[39]. Coincidimos con Cruz

---

37 Valgan de ejemplo los ejemplares conservados en una colección particular de Barcelona, en el Museo de Victoria Alberto de Londres, o en la parroquial de Marchena, CH. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*. London, 1968, p. 103, fig. 195; M. J. SANZ, «El platero sevillano Pedro Zubieta» en *Homenaje al doctor Muro Orejon*. Sevilla, 1979. Vol. I, pp. 88-92; «Punzones de la ciudad de Sevilla hasta finales del siglo XVI». *Revista de Arte Sevillano* nº. 2 (1982), pp.7-8, figs. 14-15; J. M. CRUZ VALDOVINOS. *Cinco siglos...* ob. cit., figs. 35, 36, 38, 39.

38 F. TEJADA, *Eucarística 2000*. Badajoz, 2000, pp. 50-51; M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la Diócesis de Tui*. Pontevedra, 2001, p. 69.

39 J. M. SERRERA, «Pinturas y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla». *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, p. 368; E. VALDIVIESO, *Historia de la Pintura Sevilla*. Sevilla, 2002 (3ª Edición), pp. 47-115; R. SANCHEZ-LAFUENTE, «Jarro» en *El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V*. Catálogo de la Exposición. La Coruña, 2000, p. 228.



LÁMINA 4. *ALONSO DE GUADALUPE. Portapaz (1568). Basílica del Pilar, Zaragoza.*

Valdovinos en vincularlo al otro ejemplar similar custodiado en el Museo Victoria y Alberto de Londres, cuya estructura sigue la misma estilización inicial de estas jarras civiles[40]. Incluso podemos llegar aún más lejos y poder observar, con este caso concreto, cierta repercusión en algunos ejemplos iberoamericanos, tal es el caso del aguamanil guatemalteco conservado en Jerez de los Caballeros (Badajoz), una obra de la segunda mitad del siglo XVII y que en esencia conserva el mismo dibujo de pico y asa que el labrado por Guadalupe[41]. No obstante, mucho más conocido en América es el tipo mencionado que se generaliza a partir de 1600, siendo uno de los más sobresalientes y cercanos en el tiempo el de la catedral de Santo Domingo de la República Dominicana[42].

Más tardía es su segunda obra conocida, el portapaz de la Basílica del Pilar de Zaragoza, sin lugar a dudas, uno de los mejores y más conseguidos ejemplos de cuantos se conservan de procedencia hispalense (lám. 4)[43]. La pieza, que al igual que la anterior presenta su punzón de autoría, gracias al del contraste Diego de la Becerra y a la Giralda utilizada, parece, según estipula de forma acertada el profesor Cruz Valdovinos, que podría fecharse hacia 1568, coincidiendo con sus últimos años de oficio[44].

Estructuralmente de nuevo encontramos el recurso de la portadilla para la resolución de estos portapaces, derivada claramente de las novedades que se desarrollaron en torno a los talleres catedralicios y a la figura de Hernando de Ballesteros el Viejo. Sin duda, la tratadística renacentista de la época, en concreto las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, y los portapaces que el mencionado Ballesteros labró para el templo mayor hispalense hacia 1556, son las dos posibles fuentes de inspiración que de forma más cercanas tomó Guadalupe para crear esta obra[45]. De

---

40 CH. OMAN, ob. cit., p. 89; J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., pp. 49-50.

41 C. ESTERAS, *La plata en Jerez de los Caballeros*. Badajoz, 1984, pp. 51-53; F. TEJADA, ob. cit., pp. 52-53; A. SANTOS MÁRQUEZ, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz* (en prensa).

42 J. M. CRUZ VALDOVINOS y A. ESCALERA UREÑA, *La platería en la Catedral de Santo Domingo, Primada de América*. Santo Domingo, 1993, pp. 85-86; C. ESTERAS, «El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística» en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias. Catálogo de la Exposición*. Madrid, 1999, pp. 393-423.

43 Además de Cruz Valdovinos, este portapaz fue estudiado también por la profesora C. ESTERAS, «Platería» en C. ESTERAS (coord.), *Jocalias para un aniversario. CAI 1905-1995*. Zaragoza, 1995, pp. 92-95.

44 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...* ob. cit., p. 314.

45 Estos portapaces han sido estudiado por J. GESTOSO, *Sevilla Monumental*...ob. cit. T. II, p. 439; D. ANGULO, *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1924, p. 11; A. GUICHOT, *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Bellas Artes*. Sevilla, 1925, pp. 471-472; A. SANCHO CORBACHO, ob. cit., nº. 39; M. J. SANZ, *La orfebrería sevillana...* ob. cit. T. I, pp. 139-140, T. II, pp. 58, 176-177; «Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista» en *Cuadernos de arte e iconografía, Actas de los II Coloquios*. Madrid, 1988, pp. 113-123; «Los estilos en la platería andaluza» en *El arte de la plata y de las joyas...* ob. cit., p. 84; J. M. PALOMERO, «La platería...» ob. cit., pp. 619-620; J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...*, ob. cit., pp. 210-211; «Platería» en *Las artes decorativas en España*. Madrid, 1999, p. 570.

hecho, su estructura es deudora de estos últimos ejemplares, ya que lo que hace Guadalupe es reducir el cuerpo principal en una sola calle, eliminando por tanto las estrechas calles laterales diseñadas por Ballesteros el Viejo. Igualmente el ático lo resuelve como un cuerpo rectangular apaisado acogiendo la figura del Padre Eterno, esquema estructural e iconográfico que también apreciamos en muchos retablos contemporáneos, careciendo en este caso de frontón recto, posiblemente debido a una pérdida posterior. En esa concomitancia con el retablo, observamos vínculos claros con los esquemas compositivos utilizados por Roque de Balduque en obras como por ejemplo el retablo desaparecido de la Inmaculada Concepción de Guernica (Vizcaya), donde tenemos el mismo planteamiento de balaustres, de cuerpo superior rectangular apaisado y de volutas vegetales en la parte superior, tal y como se aprecia en el portapaz de plata[46]. No estamos de acuerdo con el concepto avanzado que alude Cruz Valdovinos al alertar cierta conexión con estructuras manieristas, ya que realmente no aparece ningún elemento novedoso con respecto a los aludidos ejemplares, modélicos de la Sevilla de mediados del siglo XVI. Además, si consideramos los elementos sustentantes, es decir, los balaustres copiados casi literalmente de aquellos que aparecieran en la edición toledana de *las Medidas del Romano* de 1549, unido a la utilización de un asa en forma de sierpe enroscada y vegetalizada que repite el esquema aparecido en las volutas que enmarcan ambos cuerpos, no podemos refutar la coincidencia en esquemas con los diseñados por Ballesteros.

Ciertamente mucho más avanzado es el concepto del ornamento al igual que el de la figuración. Esquemática es la ornamentación que aparece en el cajeado de las retropilastras que enmarcan el panel central y se desarrolla en la placa del reverso, donde óvalos y recortes de cueros hacen acto de presencia. Destaca sobre todo esta parte trasera en la que, siguiendo claramente diseños de grabados de Marco Antonio Raimondi, presenta el típico marcarón manierista entre tarjas, óvalos y pabellones de frutos y flores colgantes, todo ello en simétrica composición. Tanto el basamento como el entablamento reciben elementos angélicos, siendo querubes en el friso superior, de traza plateresca, mientras que en el basamento aparecen robustos ángeles de complicadas posturas de clara inspiración romanista, enmarcando un óvalo apaisado donde sea adhiere una renacentista cruz de brazos torneados. Cabezas de Santos Varones son recogidas en los plintos que soportan los balaustres, los cuales muestran igualmente ese aire miguelangelesco en el dibujo tanto de sus cabellos como de sus rostros, de fuerte potencia psicológica.

Sin duda, lo más destacado del portapaz es el relieve o placa central donde se recoge el argumento de la Natividad o la Adoración de los Pastores. Un tema que aparece resuelto de una manera muy pictórica, con importantes recursos de gradación de planos y con una resolución perspectivística correcta, además de un avance

46 J. M. PALOMERO, *El retablo sevillano*...ob. cit., p. 151.

escultórico claro hacia los postulados más avanzados de su época. Así, creemos intuir en la propia composición de la escena una primera inspiración compositiva italiana, sobre todo nos recuerda en la propia distribución de los personajes y en la creación del espacio natural de su entorno, a obras del Quatrocento florentino, en concreto, a la *Natividad* que Domenico Ghirlandaio realizó para la capilla de Sassetti de Santa Trinitá de Florencia en 1485 y que pudo conocer nuestro maestro a través de los grabadores italianos y flamencos que difundían estas obras por toda Europa como es sabido. No obstante, apreciamos también una cierta agitación expresiva en los personajes que rodean a la Sagrada Familia, los cuales nos hablan ya de una interpretación muy libre y, sobre todo, respira aires del Manierismo de corte europeo. La obra de Pedro de Campaña, Luis de Vargas, Diego de Pesquera o Pedro Villegas Marmolejo, comparten ese mismo espíritu inquieto y esas notas de romanismo miguelangelesco, de distorsión y agitación manierista que tenemos en mente cuando contemplamos este panel escultórico[47]. Esta última presencia la hallamos en el pastor y en la figura arrodillada de San José que aparecen en el lado izquierdo de la escena, y cuya torsión corporal, de gran clasicismo y corpulenta fisonomía, recuerda en mucho a las fórmulas empleadas por el artista florentino y por sus seguidores hispanos del círculo de Gaspar de Becerra[48]. Además, la mencionada expresión agitada de los pastores, parece que enlaza con otras escuelas artísticas del Norte de Europa, conocidas igualmente a través de estampas, dibujos y grabados, además de pintores flamencos llegados a la capital hispalense en esta época, como por ejemplo Hernando de Esturmio y Pedro de Campaña, con los que comparte ese atormentado temperamento que se percibe en las expresiones de las figuras de Guadalupe[49]. Igualmente destacable es la resolución del paisaje, graduado y con una correcta captación de la perspectiva como hemos dicho líneas más arriba, donde descubrimos también un fuerte sabor clásico gracias a un arco triunfal de líneas toscazas, y, en un alarde miniaturista, unos elegantes, estilizados y movidos ángeles anunciadores que dan la buena nueva del nacimiento del Salvador a unos pastores que muestran su grato asombro a través de una exagerada y alarmada gesticulación. Este mismo diseño plantea Juan Bautista Vázquez el Viejo en el panel de la Natividad del retablo de la parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba), ejemplo que nos permite corroborar como nuestro orfebre poseía igualmente un importante conocimiento de las novedades planteadas por la escultura manierista[50]. Además, capta, con unos suaves toques de buril y con una clara tendencia naturalista, todo ese mundo vegetal que rodea la escena y que queda ligeramente

47 Para consultar las obras de estos autores remitimos a E. VALDIVIESO,. ob. cit., pp. 69-115.

48 Ver el estudio que sobre el tema realizan de forma magistral M. C. HEREDIA y A. LÓPEZ-YARTO, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001, p. 160-161.

49 J. M. SERRERA, *Hernando de Esturmio*. Sevilla, 1983; E. VALDIVIESO, ob. cit., pp. 69-79.

50 J. M. PALOMERO, *El retablo sevillano...* ob. cit., pp. 261-264.

insinuada para hacer resaltar el primer plano y el pesebre, tratado este último con sumo cuidado y detallismo, denotando unas lecciones claras de buen dibujante a la hora recrear la paja de la cubierta de la cuadra. No obstante, también observamos ciertas incorrecciones a la hora de resolver, por ejemplo, la profundidad y sobre todo la posición del Niño Jesús, el cual aparece de una manera frontal e incomprensiblemente mirando al espectador, recurso visual para crear ese punto focal esencial en la propia argumentación de la escena, además de un alarde manierista tanto por lo irreal de la postura como por su carácter hercúleo, rasgos estos últimos propios de la mencionada influencia romanista.

En definitiva, con esta magnífica obra concluimos este estudio de la vida y la obra de un afortunado orfebre, con el que de nuevo intentamos arrojar luz y dar a conocer mejor el panorama de la platería hispalense durante el siglo XVI, sin lugar a dudas, una etapa fascinante y riquísima desde todos los puntos de vista, que tuvo una resonancia y una importancia vital para el propio devenir histórico de la orfebrería española y americana de los años posteriores.

La renovación de la orfebrería religiosa en el siglo XX

MARÍA JESÚS SANZ
Universidad de Sevilla

La mayoría de los investigadores sobre el arte de la plata labrada nos hemos dedicado al estudio de los períodos históricos, preferentemente a las piezas realizadas durante el Renacimiento y el Barroco, aunque naturalmente también ha habido interesantes trabajos sobre períodos anteriores y posteriores, pero el arte de la platería producido durante el siglo XX y lo que va del XXI no ha despertado un excesivo interés en los especialistas en la materia.

El análisis de los avatares que ha atravesado este arte explica en cierto modo ese desinterés por las obras realizadas en el período mencionado. Esto se justifica por la trayectoria seguida por los orfebres desde el último tercio del siglo XVIII hasta los comienzos del siglo XX, cuyas circunstancias fueron muy adversas para el ejercicio de su profesión. En primer lugar, la supresión de los Gremios en 1837 creó un ambiente de confusión, y antagonismo entre los plateros locales y los emigrados de otras ciudades, ya que todos ellos según la ley podían ejercer libremente el arte de la plata y el oro en cualquier lugar de las ciudades, y sin tener que pasar ningún examen. Esta situación fue aprovechada por las ciudades con producción más fuerte como Madrid y Barcelona, para que sus obras invadieran casi todos los mercados de las demás ciudades de importancia. Otro de los factores que iniciaron la decadencia de los talleres locales había comenzado ya a mediados del siglo XVIII con la aparición de las fábricas industrializadas, como la de Martínez en Madrid, que producían obras más baratas, y más de acuerdo con los nuevos estilos

que dominaban en Europa, pero en general esta producción fabril afectaba más a las piezas de uso doméstico que a las religiosas, que todavía en estas fechas seguía nutriéndose de la producción local artesana.

Además de estos factores puramente económicos y de gusto, hay que tener en cuenta las políticas antirreligiosas de los gobiernos liberales y revolucionarios, que crearon una situación insostenible para las órdenes religiosas, que eran los principales clientes de los talleres de platería de cada centro urbano productor.

Los hechos fundamentales en la decadencia de las órdenes religiosas comenzaron con la Invasión Francesa que, entre 1808 y 1810 ocupó prácticamente toda la Península, y expolió básicamente piezas de culto, de las que unas fueron vendidas, y hoy se hallan en museos europeos y americanos, y otras fueron destruidas. A la marcha de los franceses en 1813 las comunidades religiosas no estaban ya en situación de reponer la mayoría de los bienes perdidos, pues las ideas laicistas habían arraigado en España, y las donaciones de los seglares, así como el ingreso en las órdenes de personas adineradas, que podían regenerar su patrimonio, eran cada vez más escasas. Por otra parte, los franceses sometieron al Gremio de Platería a una serie de impuestos para sufragar la guerra, que hicieron que algunos abandonaran la profesión y se dedicaran a otros oficios. Por lo tanto, a partir de la marcha de los franceses y en los años siguientes no se produjo una recuperación del patrimonio perdido.

Otros acontecimientos vinieron a empeorar la situación de los talleres de los plateros, como fueron la Exclaustración de 1835, y la de 1867, en las que los frailes fueron expulsados de los conventos y sus bienes subastados públicamente. Esto supuso una desaparición de su patrimonio de bienes muebles casi completa, y naturalmente de los objetos de plata. Únicamente los conventos femeninos se salvaron de la pérdida de sus edificios y bienes muebles, pero perdieron su patrimonio inmueble, salvo la casa de residencia, pero las propiedades urbanas y rústicas, de cuyas rentas vivían, les fueron confiscadas, por lo que se vieron obligados, en la mayoría de los casos, a vender parte de su patrimonio mueble, y de él los objetos de plata que, al fin y al cabo, son los más fáciles de enajenar. Parece evidente que las comunidades religiosas no se hallaron en condiciones de rehacer su patrimonio, dada la situación de precariedad en que se hallaban.

Por el contrario la demanda de platería civil se ve aumentada, pues las grandes familias, tanto correspondientes a la burguesía como a la aristocracia, necesitan embellecer sus grandes casas y encargar vajillas de innumerables piezas para atender a sus multitudinarias fiestas. Estas necesidades son cubiertas en general por talleres industrializados que pueden producir gran cantidad de piezas, en poco tiempo, y según los afrancesados gustos del momento. Pero así como la platería civil tiene un aumento en su producción no ocurre lo mismo en la platería religiosa, que, por los motivos que hemos aludido, va inevitablemente a la decadencia. Por todo ello el siglo XIX ha de considerarse como nefasto para la producción de objetos de platería religiosa, y para los talleres artesanales que la producían. No obstante, las

necesidades del culto van a seguir existiendo y en principio van a ser abastecidas por algunos de los grandes talleres industrializados o semindustrializados radicados en Madrid o Barcelona, entre los que habría que destacar el de Granda, localizado en la actualidad en Alcalá de Henares, y dedicado a la producción de toda clase de objetos de culto.

En lo que se refiere a la platería de uso doméstico, casi toda se produce en grandes empresas dedicadas exclusivamente a ello, que tienen la costumbre de seguir marcando con su marca, habiendo acaparado el mercado completamente.

Ante todas estas circunstancias, e independientemente de estos grandes lugares de producción, se va a iniciar una lenta recuperación de los talleres locales de tipo artesanal ya a finales del siglo XIX, pero sobre todo en el primer tercio del siglo XX, que irá aumentando a medida que avanza el siglo, y que, después del paréntesis de la Guerra Civil, alcanzará sus máximos, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.

Podríamos preguntarnos cuales son los clientes de estos talleres, ya que evidentemente las órdenes religiosas no están en condiciones de encargar obras de gran envergadura, y en la sociedad civil el gusto por los ajuares de plata está en relativo desuso. Pues bien, las parroquias, sobre todo las de nueva fundación, necesitan objetos de culto como cálices, copones, vinajeras, etc., pero salvo las dos primeras piezas, las demás que se usan en el culto no han de ser necesariamente de metales preciosos como lo fueron en épocas anteriores. Ya no existen las sacras, ni los portapaces, ni son necesarias las bandejas y los candeleros de plata, y, en fin, todas esas piezas que se utilizaban en los complicados y ricos cultos del Barroco, como los grandes retablos y frontales de plata, además de las suntuosas urnas relicarios, que hoy resultarían quizá inadecuados para el espíritu de la Iglesia

Los clientes de estos talleres son nuevos, pero nuevos en sus necesidades, no en su existencia, y esos clientes son las Cofradías y Hermandades, asociaciones religiosas formadas por seglares. Estas asociaciones, algunas muy antiguas, y otras modernas, han ido creciendo de una manera impensable, y se han visto necesitadas de cubrir sus necesidades, en las que el ajuar de plata, la talla de la madera y el bordado son artes de primera línea. Estas hermandades, en su mayor parte de Penitencia, comenzaron su fase creciente después de la Guerra Civil, pero sobre todo a partir de la década de los sesenta, en que la renovación de sus ajuares se presentó como un reto y como una competencia entre ellas, pues el embellecimiento de sus imágenes, de sus pasos procesionales, y de sus insignias hizo que se convirtieran en clientes continuos de los nuevos talleres locales.

Este auge de las cofradías penitenciales se desarrolló especialmente en el sur, pero también en el Levante, en lugares de Extremadura, de Castilla-La Mancha, e incluso en Madrid o Barcelona se crearon o renovaron hermandades, algunas formadas por asociaciones de andaluces, que necesitaron mejorar o crear sus ajuares.

Para cubrir las necesidades de estas asociaciones surgieron nuevos talleres de platería, algunos procedentes del trabajo de otros metales como el bronce, latón

o hierro, y otros cuyos maestros fueron formados directamente en el trabajo de la plata, pero curiosamente ninguno de ellos procede de los existentes en el siglo XIX, lo que constituye una prueba más de la decadencia octocentista de los talleres locales.

En Andalucía ciudades como Córdoba, Málaga y Sevilla tuvieron y tienen los principales talleres productores de platería cofradiera, que no sólo surten a sus correspondientes ciudades, sino que también trabajan para otras comunidades más o menos cercanas. Otros talleres de este tipo existen también en localidades provinciales de Granada, Cádiz, Jaén, e incluso en Castilla-La Mancha.

La plata labrada que producen estos talleres no coincide tipológicamente con las piezas históricas más que en las relativas al exorno de las imágenes, en las que ha introducido importantes variaciones. Los demás objetos responden a las necesidades actuales del desfile procesional y del gusto de los hermanos.

El centro principal de producción es la ciudad de Sevilla, donde existen más de treinta talleres, Córdoba y Cádiz, incluidas sus provincias, tienen ocho talleres importantes, cinco posee Málaga, y otros tantos Granada, aunando todos ellos técnicas tradicionales con métodos modernos. Podría decirse que gracias a ellos se han conservado técnicas como en repujado, el cincelado, la filigrana y el calado, y también han llegado hasta nuestros días los estilos tradicionales, aunque sea en representaciones más o menos puristas.

LAS PIEZAS DESTINADAS AL PASO DE CRISTO

Ya hemos advertido anteriormente que las coincidencias tipológicas de la orfebrería religiosa contemporánea con la histórica se hallan en el exorno de las imágenes, en las que, tanto en la figura de Cristo, como en la de la Virgen siguen utilizando potencias, coronas, puñales, y otros símbolos dolorosos relacionados con estas imágenes, y con otras que pueden componer escenas de la Pasión de Cristo.

Pero además de estos objetos, vinculados a las imágenes, existen otros muchos relacionados con la procesión, como son los elementos componentes del paso de Cristo o de la Virgen, y las insignias que portan los hermanos durante el desfile.

Todos los elementos mencionados no tienen que ser necesariamente de plata, y de hecho en algunas etapas de la historia de las cofradías no lo fueron, pero en la actualidad la tendencia es a realizar todos los elementos metálicos en plata, o bien en metal plateado, y es más, muchas de las piezas hechas antiguamente en madera, cobre, latón, o cualquier otro metal no noble, tienden en la actualidad a realizarse en plata.

Con respecto al exorno de las imágenes los ajuares se han enriquecido enormemente porque si observamos pinturas o grabados de los siglos XVII o XVIII, es decir del pleno barroco, veremos que las imágenes procesionales iban mucho menos exornadas. Los pasos eran mucho más pequeños, y sin exorno alguno, excepto la iluminación, y las imágenes iban sobriamente vestidas y sin aderezos, excepto

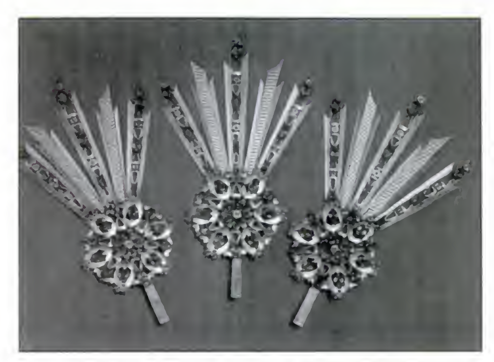


LÁMINA 1. *Potencias de Jesús del Gran Poder.*



LÁMINA 2. *Paso de Jesús de la Pasión.*

los símbolos dolorosos. En lo que se refiere a la figura de Cristo, representado bien como Nazareno con la cruz a cuestas, bien como Crucificado, o bien como Ecce Homo, los únicos trabajos de plata que se advierten son las potencias, en la mayoría de los casos, o la corona de espinas. Con respecto a la corona de espinas, puede decirse que no ha experimentado ningún cambio en nuestros días, y además tampoco su estructura y dimensiones permiten un trabajo apreciable en el caso que sean de plata, teniendo en cuenta que en la mayoría de las esculturas la corona forma parte de la talla.

Muy distinto es el caso de las potencias cuyos diseños barrocos y rococós se han enriquecido enormemente. En general, las piezas realizadas durante el siglo XX han seguido preferentemente el modelo rococó, pero enriqueciéndolo con nuevos diseños, materiales como el oro y piedras preciosas, preferentemente la amatista. Dentro de esta línea tradicional renovada están las del Señor de las Penas, de la Hermandad del Desconsuelo, de Jerez de la Frontera, realizadas por Orfebrería Ramos en 1994. En otros casos se han creado modelos completamente nuevos en el diseño y en la realización como las de origen mexicano del Gran Poder, de Sevilla, de oro, amatistas y brillantes, y que se realizaron en 1954 (lám. 1).

Otro trabajo en plata en el paso de los Crucificados son las cantoneras de la cruz, realizadas en plata o plata dorada en la mayoría de los casos, y a veces con delicadas labores de filigrana. Esta misma norma se aplica a las cruces de los Nazarenos, aunque en algunos casos las cruces enteras pueden estar realizadas en plata labrada, en carey con cantoneras de plata, o en carey con incrustaciones de plata o de nácar, labores que resultan verdaderos trabajos artísticos. No obstante, la mayoría de estas cruces ricas no se han realizado en el siglo XX, sino que generalmente proceden del XVIII, y en algunos casos del XIX, pero aún hay algunas de carey y plata contemporáneas como la de la Cofradía del Nazareno de Jerez de la Frontera, que data de 1956.

Pero donde se han llevado a cabo las grandes realizaciones de la platería contemporánea ha sido en los pasos propiamente dichos, es decir, en el zócalo o revestimiento de la plataforma donde se alojan las imágenes, que en Andalucía se llama «canastilla». Estas piezas, cuya altura oscila entre medio metro y setenta centímetros aproximadamente, y cuyo largo y ancho depende de las dimensiones del paso, suele ser de madera tallada y dorada. Sin embargo, en la segunda mitad del XX han aumentado los pasos realizados en maderas nobles con aplicaciones de plata, especialmente en los últimos veinte años. El inicio de este estilo puede hallarse en la obra de Francisco Farfán, que en 1909 realizó el magnífico paso del Cristo de Calvario, de ébano y bronce. Ya de la segunda mitad del XX proceden obras como el de la Soledad de San Buenaventura, La Cena de Sevilla, o Nuestro Padre Jesús del Consuelo de Sanlucar de Barrameda. Pero también en la segunda mitad del XX se iniciaron algunos pasos totalmente en plata, cuya obra cumbre e inicial es el de la Hermandad de Pasión, en Sevilla, obra de una de las grandes figuras de la renovación, Cayetano González, que la realizó entre 1940 y 1949 (lám. 2). El



LÁMINA 3. *Paso de la Hermandad de la Siete Palabras.*

paso, ha utilizado además de la plata labrada, el marfil y los esmaltes, y en su estilo neorrenacentista ha expresado en relieves y bulto redondo escenas en las que los temas pasionales han sido sustituidos por los patronos y símbolos de la ciudad.

Posteriormente alguno de sus discípulos como Villarreal ha realizado también enteramente de plata el paso del Nazareno de las Siete Palabras, 1977, en el que ha utilizado el estilo neobarroco, combinando la plata con los relieves y esculturas de madera tallada y estofada (lám. 3). En los talleres de Granada y Málaga también se han producido piezas de este tipo enteramente de plata, aunque de menor envergadura, algunas para cofradías de las mencionadas ciudades, y otras para las hermandades de fuera de Andalucía, como el paso del Cristo de la Coronación, y el de la Verónica de Lorca (Murcia), que proceden de taller granadino Aragón Orfebres, ubicado en Motril. Del taller malagueño de Cristóbal Martos procede el paso de la Hermandad de la Flagelación de Melilla, realizado en 2004. Las obras procedentes de talleres sevillanos son innumerables, pero aquí sólo hemos querido presentar algunos ejemplos de la vitalidad de los talleres andaluces en la renovación del arte de la platería en el siglo XX, y lo que va del XXI.

LAS PIEZAS DESTINADAS AL PASO DE VIRGEN

Es quizá el paso en el que se coloca a la imagen de la Dolorosa el lugar donde la plata labrada de la edad contemporánea ha tenido más desarrollo, ya que no sólo se trata del exorno de la imagen sino también de todos los elementos que forman las andas en las que se traslada.

En el paso de Virgen es en el que quizá se adviertan más los cambios realizados en el siglo XX, sobre todo porque se conservan aún mas representaciones gráficas que del paso de Cristo, y por ello se pueden apreciar las diferencias. La primera imagen procesional de la Virgen en paso con palio es la que aparece en el lienzo que Juan de Roelas pintó en 1616, como muestra de una procesión que se había celebrado en Sevilla un año antes para venerar a la Inmaculada Concepción[1]. Aunque la imagen no era una Dolorosa evidentemente, la Virgen aparecía bajo un palio fijado a unas andas por cuatro barras o varales. De finales del siglo existen unos dibujos en la catedral de Sevilla que reflejan una dolorosa, seguramente la Soledad, igualmente bajo palio, y finalmente de las mismas fechas aproximadamente son las pequeñas pinturas que conserva la Hermandad del Silencio de sus imágenes sobre los pasos, que muestran las mismas características. Por otra parte, los antiguos Libros de Reglas de muchas hermandades presentan acuarelas y dibujos con el aspecto que los pasos tenían en las fechas que estos se redactaron o copiaron, es decir durante los siglos XVII y XVIII, y por todo ello podemos tener una imagen bastante exacta de lo que eran estos pasos en las fechas mencionadas.

El cambio producido en el siglo XX es evidente. Primeramente el tamaño de los pasos ha aumentado, de tener cuatro o seis varales se ha pasado a tener doce, en segundo lugar ha aparecido la ornamentación e iluminación de las andas, con la colocación de grandes y pequeñas jarras para contener las flores, y candeleros para las velas, todo ello realizado en metal o en plata según el poder adquisitivo de la hermandad, pero en cualquier caso trabajo de orfebres. A todos estos elementos que decoran el paso hay que añadir el paso en sí mismo cuyo revestimiento de la parte superior de las andas, llamados en el caso del paso de Virgen «respiraderos», porque suelen ser calados para airear el interior y facilitar la respiración de los que lo portan, es casi siempre labrado en metal, y en muchos casos en plata. Estos respiraderos suelen estar ampliamente decorados no sólo con temas vegetales, sino también con relieves de tipo iconográfico referidos naturalmente a la Virgen en general, a algunos aspectos de su advocación, e incluso a los emblemas de la cofradía. Es obra destacable el paso de la Virgen de la Merced, de la Hermandad de Pasión, de Sevilla, realizado en estilo neogótico, formado por una arquitectura en plata, y esculturas en bulto redondo, columnas y pinturas sobre madera. La obra fue realizada por Eduardo Seco Imberg en 1933. Otra pieza destacable es el paso

1 M.J. SANZ, *Las fiestas de la Inmaculada Concepción en la Sevilla del siglo XVII* (en prensa).

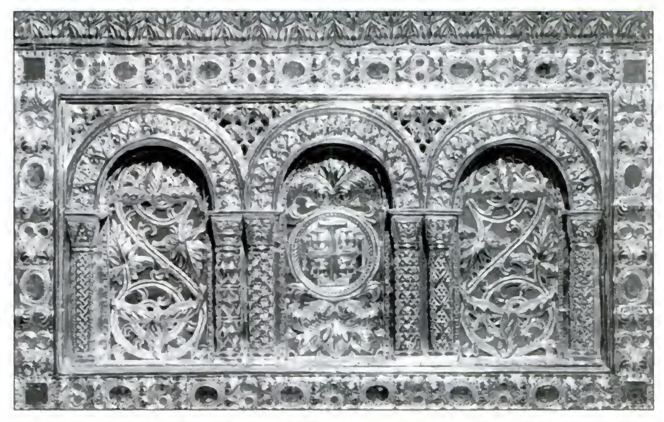


LÁMINA 4. *Palio de la Virgen de la Concepción.*

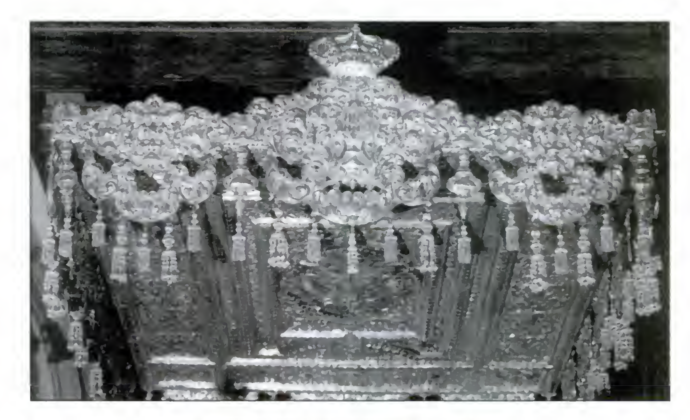


LÁMINA 5. *Palio de la Virgen de la Cabeza.*

de la Virgen de la Concepción, de la Hermandad del Silencio, enteramente de plata y plata dorada, en un estilo que se ha dado en llamar neobizantino, por la utilización de arcos de medio punto sobre columnas con capiteles de recuerdo bizantino, y una decoración vegetal salpicada de cristales y piedras de color que recuerda al primer arte medieval europeo, todo esto le da un aspecto semejante a las tapas de un evangeliario, o a un frontal de altar, sin iconografía (lám. 4). Es obra de Cayetano González realizada en 1930.

El palio, que sujetan los varales, suele ser de tela bordada pero también hay algunos casos, pocos, en que es enteramente de plata, y otros modelos son los que contienen una crestería rígida, de plata, de la que cuelgan las telas bordadas. También en los casos de palio completamente de plata la iconografía representada, cuando existe, se relaciona con los atributos de la Virgen, aunque en la mayoría de los casos la ornamentación es básicamente vegetal. Ejemplos de interés pueden ser los pasos de la Virgen de la Hermandad del Silencio, del mismo autor y fecha que el paso, y también el de Nuestra Señora de la Cabeza, de la Hermandad del Buen Fin, enteramente de plata, con caídas caladas que se decoran con temas barrocos (lám. 5). Esta pieza, obra del taller de Villarreal realizada en la década de los sesenta, ya sido recientemente reestructurada desapareciendo las caídas rígidas.

Como vemos la labor de los orfebres es aquí enorme, porque la plata o el metal labrados son los protagonistas del conjunto. Entre las piezas que ya existían en épocas anteriores como los varales y la peana de la imagen hay que decir que los cambios del siglo XX han sido definitivos a la hora del enriquecimiento de las piezas. Por lo pronto en los varales o barras se ha desarrollado enormemente la imaginación de los orfebres pues se han producido piezas de un gran movimiento, si se comparan con las completamente lisas de épocas anteriores. Se han combinado las columnas, abalaustradas o salomónicas, con elementos vegetales, y a veces éstos han substituido completamente a los soportes arquitectónicos. Los temas vegetales unas veces se inspiran en el renacimiento, otras en el barroco, otras en el modernismo, y otras crean elementos completamente originales. Por otra parte hay que decir que estas piezas que en la actualidad son metálicas, fueron a veces de madera en épocas anteriores. La variedad y abundancia de estas obras hace imposible citar ejemplos, aunque si hubiese que decidirse por una pieza afiligranada al máximo habría que citar a los varales de la Esperanza de Triana, obra realizada el taller llamado Orfebrería Triana en 1988. Si nos decidiésemos por la originalidad nos fijaríamos en los varales de la Hermandad de los Negritos de Sevilla, que ha utilizado lirios, hojas de palmera, plumas y otros elementos anómalos en su composición (lám. 6), al igual que en el resto del paso y de los bordados. Todo fue diseñado por el pintor Juan Miguel Sánchez a finales de la década de los sesenta.

Las peanas en las que se asienta la imagen no han cambiado demasiado, y realmente en la actualidad apenas son visibles, pues los amplios vestidos de la imagen las tapan casi completamente. No obstante, algunas poderosas hermandades han realizado nuevas peanas en los estilos tradicionales, pudiéndose destacar la de la



LÁMINA 6. *Varal del palio de la Virgen de los Ángeles.*



LÁMINA 7. *Peana de la Macarena.*

Macarena, de estilo neorrenacentista, planta poligonal con columnas abalaustradas en los ángulos, y cresterías de jarras y espirales vegetalizadas en el remate. El frente y los laterales se decoran con altos relieves de la Pasión, y la Anunciación (lám. 7). Como vemos, una obra tradicional pero de gran calidad, tanto en la ejecución técnica como en los conocimientos iconográficos y la estética de la realización. La obra fue realizada en 1941 en el taller sevillano de Cayetano González.

Un elemento novedoso, tanto en los pasos de Cristo como en los de la Virgen, es el llamador, pieza colocada en el centro del frente del paso cuyos golpes sirven para avisar a los costaleros o portadores de las paradas o avances del paso. No se conocen llamadores antiguos, dada la transformación que han sufrido los pasos o tronos, pero los actuales, siempre metálicos, presentan las más variadas formas, desde la tradicional de mano que sujeta una bola, a las iconografías más originales. Éstas pueden ser en forma de una imagen de santo, de un barco, de un delfín, e incluso de un grupo escultórico, etc., lo que constituye otra novedad en el trabajo de plata, pues realmente son figuras de bulto donde se emplea tanto la fundición como el cincelado y repujado a mano.

Pero donde realmente se puede apreciar la creatividad de los orfebres contemporáneos es en el diseño y ejecución de las coronas. Éstas no han sido consideradas en otros trabajos, que se han dedicado al estudio de coronas antiguas, aunque se haya incluído alguna moderna[2]. El tema de las coronas procesionales y su origen nos ha interesado especialmente, ya que como hemos dicho, en ellas es donde se halla la gran renovación en el diseño y en el estilo del siglo XX[3]. En realidad las coronas del siglo XX han partido de modelos tradicionales, básicamente barrocos y rococós, de hecho aún se conservan ejemplares del siglo XVIII correspondientes a imágenes procesionales. Sobre la base de canasto o cestillo, imperiales, y ráfaga se han realizado transformaciones absolutamente novedosas. El canasto en algunos casos conserva la forma troncocónica invertida tradicional, pero en otros disminuye de altura recordando el tamaño de las coronas medievales. Pero quizá lo más variado sea el diseño de la ráfaga, cuyos rayos mezclan a veces los modelos barroco y rococó, y otros presentan tipologías completamente nuevas con inclusión de afiligranados motivos vegetales, estrellas, espigas, palmeras y otros temas novedosos, además de la inclusión de nuevos materiales con los marfiles y los esmaltes. Entre los modelos absolutamente originales podría mencionarse la de la Virgen de la Amargura de Sevilla, obra de Cayetano González en 1954, que combina tres modelos diferentes de rayos que surgen de una base vegetal, calada y ondeada (lám. 8). Esta tipología se ha seguido en algunas coronas cordobesas. Otra pieza de gran valor creativo es

---

2 L. ARBETETA, «Sacra Regalia: Los signos de la realeza en las imágenes marianas». *Goya* nº. 305 (2005), pp. 68-80.

3 M.J. SANZ, «El ajuar de plata». *Sevilla Penitente*. Sevilla, 1995. Tomo III, pp. 173-242; «La corona procesional». *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, 1997. Tomo II, pp. 109-136.

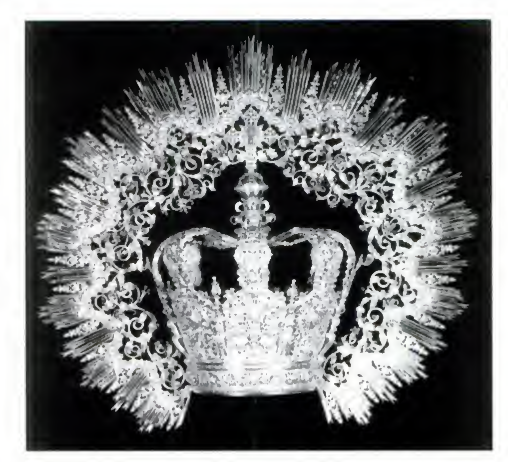


LÁMINA 8. *Corona de la Virgen de la Amargura.*



LÁMINA 9. *Corona de Madre de Dios de la Palma.*



LÁMINA 10. *Corona de Nuestra Señora de los Ángeles.*

la de Madre de Dios de la Palma, de la Hermandad del Cristo de Burgos, realizada por Fernando Marmolejo en 1961 (lám. 9). En este caso el canasto es de baja altura rematado en racimos de frutos semejantes a cerezas que surgen de una especie de flor de lis, y la ráfaga no es tal, sino un perfil mixtilíneo del que cuelgan estrellas tridimensionales en la parte interior. Finalmente se podría citar como obra también muy original la corona de Nuestra Señora de los Ángeles, de la Cofradía de los Negritos, del mismo diseñador que el resto del paso, Juan Miguel Sánchez, y realizada por Manuel Román Seco en 1970. La pieza va esmaltada en rojo y azul, con inclusión de turquesas, el canasto es bajo, y lleva representaciones de ángeles con las alas extendidas, y la ráfaga está compuesta por unos módulos formados por espigas y palmeras, y otros por ángeles y espigas. Estos módulos principales se alternan con otros más sencillos biselados, rematándose todos en estrellas crucíferas. Una banda ondulada con la leyenda de REGINA ANGELORUM sostiene la ráfaga (lám. 10). Otras muchas coronas presentan variantes con respecto a los modelos de épocas anteriores, más o menos moderados, y otras han optado por seguir modelos tradicionales con riguroso sentido arqueológico, pero estas últimas son las menos.

En los últimos años han proliferado las coronaciones canónicas de las imágenes de la Virgen, con lo que se han realizado nuevas coronas para el acto de la coronación, siendo muchas de ellas de oro, aunque su técnica y diseños han seguido los modelos propios de la orfebrería realizada en plata. En realidad esa es la diferencia entre la mayoría de las coronas procesionales andaluzas, y las realizadas para imágenes antiguas de devoción como la de la Virgen del Pilar de Zaragoza, obra de Ansorena, en 1905, o la de la Virgen de los Reyes, de Sevilla, datada en 1904, y realizada por el joyero Pedro Vives y Ferrer, ya que estas coronas son obra de joyeros, y no de orfebres o plateros de plata, como se llamaron en épocas anteriores, y por ello estas coronas, y especialmente la de la Virgen del Pilar, son piezas de joyería en las que lo que se pretende es resaltar las piedras preciosas y las perlas, y por ello la labra de la plata o del oro no tiene relevancia alguna, sino que se limita simplemente a ser el soporte de las piedras. La de la Virgen de los Reyes, aunque es menos espectacular por su tamaño, sin embargo, es mucho más interesante por el juego que se hizo con las perlas, esmaltes y piedras preciosas, además de contener un interesante trabajo de repujado y cincelado.

Los símbolos de la Pasión como puñales, coronas de espinas o clavos que pueden sostener las manos de la Virgen no presentan novedades apreciables con respecto a los diseños tradicionales.

LAS INSIGNIAS

Los emblemas que acompañan a las imágenes en su procesión son también un importante campo para el desarrollo de la orfebrería religiosa contemporánea. En épocas históricas los emblemas no solían ser tan ricos y abundantes como en la actualidad, y además muchos de ellos no eran de plata, y ni siquiera de metal, sino de madera y tejido, solamente la cruz de guía, cuando era la parroquial, solía ser de plata labrada, pero no de gran tamaño, sino simplemente una cruz alta con vástago largo cubierto con tambor de madera, que se revestía con alguna tela bordada. Hoy día las cruces de guía procesionales son de gran tamaño y muchas de ellas de madera noble con aplicaciones de plata, o de carey con aplicaciones de plata, o enteramente de plata. Estas últimas enteramente labradas contienen los mas variados motivos, que van desde los de tipo barroco con elementos alusivos a la Pasión, a las de temas novedosos en el campo de la representación vegetal, y entre ellas podría citarse la de la Macarena, obra de Manuel Seco en 1955. Las más abundantes, sin embargo, suelen ser las de madera con aplicaciones de plata, y entre ellas podría citarse la de la Hermandad de Montesión, de Sevilla, de metal plateado con emblema eucarístico sobre la cruz de la orden de San Juan en el centro, que es el emblema de la hermandad (lám. 11). Aún más complicada es la de la Hermandad de la Virgen de los Dolores y el Cristo de la Clemencia, de Córdoba, que quizá sea la más rica de las contemporáneas por los materiales que emplea, madera, plata y marfil, con aplicaciones de cristal de roca y oro, obra de Rafael Peidró en 1948.



LÁMINA 11. *Cruz de guía de la Hermandad de Montesión.*

Ciriales, lábaro, simpecado, guiones, incensarios, navetas, pectorales, libros de reglas, senatus, son piezas totalmente metálicas, o bien se componen de una parte de tejido y otra de metal. En lo que se refiere a los libros de reglas, la mención que hacemos se refiere naturalmente a la encuadernación, no al contenido. La mayoría de las hermandades conservan sus antiguos libros de reglas remontándose algunos a finales del siglo XVI, aunque la mayoría provienen del XVIII. Generalmente las encuadernaciones de los libros antiguos son sencillas, con tapas de madera revestidas de cuero labrado, o simplemente de pergamino, pero casi todas las hermandades han actualizado o copiado sus reglas dotándolas de una encuadernación rica. Estas encuadernaciones suelen ser de terciopelo con aplicaciones de plata, y a veces también



LÁMINA 12. *Libro de Reglas de la Hermandad de la Hiniesta.*

con esmaltes y marfiles, como ocurre con las modernas reglas de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla, cuyas tapas están totalmente cubiertas con un trabajo de plata calada, de estilo neorrenacentista, que se adorna con medallones esmaltados, y un relieve en marfil de la primitiva imagen medieval de la Virgen de la dicha advocación (lám. 12), obra de Manuel Seco en 1940.

Otra pieza en la que intervienen diversos materiales es el senatus, en el que generalmente sólo el vástago y el remate suelen ser de plata, pero en algunos casos como en el de la Hermandad de la Macarena, es completamente de plata, formado por un eje en que se insertan una hermosa águila romana de alas desplegadas dentro de una corona de laurel, de bulto redondo, que ocupa el remate, dos medallones circulares, uno con un relieve del emperador, y otros con el nombre de la legión romana relacionada con Andalucía, la III, y entre ambos medallones, y en el mismo eje, una cartela lleva la leyenda correspondiente S.P.Q.R.

El número de estas insignias realizadas a lo largo de los siglos XX y XXI es enorme, y aunque muchas piezas son de tipo tradicional, otras por el contrario presentan formas novedosas, a pesar se haber sido encargadas por unas instituciones tradicionales como las hermandades y cofradías. Todas estas obras, así como las de mayor envergadura, como coronas, aplicaciones de plata o metal en los pasos, e incluso pasos enteros ha permitido el gran desarrollo de la orfebrería religiosa en la edad contemporánea, y la existencia de numerosos talleres, que han combinado las técnicas tradicionales con las modernas. Dentro de ellos unos han tenido diseñadores que han creado obras de primera línea y con novedades, utilizando las estructuras tradicionales, otros han seguido fielmente los estilos históricos, y finalmente otros se han decidido por la total innovación, aunque éstos hayan sido los menos.

Los *orebçes* del rey Alfonso X en Murcia

CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ
Universidad de Murcia

El esplendor que alcanzó la orfebrería en los días del rey Sabio, nos viene referido a través del conjunto documental de nuestros archivos, de ciertas obras de singular valor que guardan los tesoros catedralicios y de la belleza miniada de sus códices.

Es en el legado regio, de una colección de documentos y de libros extraordinarios de amplio contenido donde quedan patentes los proyectos y realizaciones políticas, así como las inquietudes intelectuales y artísticas del gran Rey, incansable en todo cuanto se relacionase con empresas del saber. De la misma manera resulta elocuente la nómina de artistas alfonsíes y las generosas donaciones que reciben del Rey Sabio, singularmente en los Repartimientos de Murcia, Sevilla, Cádiz y Jerez de la Frontera. Aun cuando faltan los cuadernos de cuentas que nos proporcionarían valiosos datos acerca de los artistas y de los gastos de la corte castellana en los días de Alfonso X, se han conservado, en cambio, los de la corte de su hijo Sancho IV, que nos ofrecen un relativo índice a valorar.

Los grandes cambios económicos, políticos y sociales que se desarrollan durante el siglo XIII en todo Occidente, tendrán un claro reflejo en la Castilla de la segunda mitad de la centuria. El reino castellano va a sufrir un proceso de maduración político y cultural sin precedentes en los territorios cristianos peninsulares. Múltiples factores de muy diversa orden, tanto internos como externos, harán posible este renacimiento. Desde un punto de vista político, la unión definitiva de los reinos castellano y leonés, así como la casi concluida reconquista del territorio de Al-Andalus, tras el reinado de Fernando III, van a cristalizar a mediados del siglo XIII en la gran actividad gubernativa de Alfonso X el Sabio. El monarca castellano dará

forma a un ideario político cuya estabilidad ya no estará basada en la lucha contra el ocupante musulmán, sino en algo mucho más amplio, en la fortaleza de las instituciones y en definitiva en la puesta en práctica de una coherencia ideológica. A un rey que emplea el título —hasta 1275— de *Rey de Romanos* y se titula a sí mismo de Castilla, de Toledo, de León, de Galicia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Jaén, y del Algarbe, no podemos llamarle simplemente rey de Castilla, pues sería deformar su pensamiento y el de su época.

Planteamientos alfonsinos que quedarían inscritos dentro de un contexto cristiano occidental, ya que al contrario que sus antecesores, el rey Sabio imprimió un carácter internacional a su política y a su corte. La colaboración de estudiosos árabes, judíos y cristianos en las empresas culturales del monarca, son un claro exponente de ello. Su singular tolerancia hacia musulmanes y judíos, de la que se hace eco en un capítulo de *Las Partidas* y cuyo índice más revelador es su producción científica, le induce a aceptar a los artistas musulmanes sometidos que crearán las primeras obras de arte mudéjar.

El estudio de la orfebrería de época alfonsí, circunscrito en su escenario a la ciudad de Murcia, que tanto distinguió el rey Sabio, es un largo camino de nombres o noticias referentes a orfebres, a veces de identidad confusa, de retazos o instantáneas deshilvanadas, de maestros que trabajaron en Murcia, y de los que podemos constatar referencias documentales en la revisión de archivos murcianos, pero son referencias que por su brevedad no nos permiten un conocimiento o estudio profundo de estos artistas, sólo mostrarlos cómo testimonio vivo del quehacer artístico de esta época. Época, por otra parte, poco propicia para el desarrollo de las artes, en la que no había grandes encargos en un territorio apéndice de Castilla y envuelto en triple frontera y las empresas artísticas daban prioridad a la arquitectura y por ello al trabajo de alarifes y canteros, donde adquiere elocuente expresión en la Torre Alfonsí de Lorca.

Indudablemente se vivía una etapa de cambios, de transformaciones, en aquel pequeño reino que se expansionaba y crecía. Se daba el paso del régimen feudal al régimen corporativo; las mejores condiciones de vida proporcionaban la oportunidad a mayor número de individuos de buscar una estabilidad, asentarse y prosperar. Nada mejor refleja este estado de cosas que el gran tratado de *Las Partidas*, cuando recomienda que se empleen todos en una ocupación útil *viviendo de su trabajo*. No se habla de la estricta relación de servidumbre al señor sino de la preocupación que cada uno debe tener por la tierra que pisa, trabajando por todo lo que le rodea *en manera que la tierra sea por ello mas apuesta*[1].

El extraordinario valor económico que representaba la huerta de Murcia, muy distinto al de los territorios anteriormente distribuidos por los monarcas castellanos, hizo que Alfonso X el Sabio, con entero conocimiento de su realidad afrontase la

1 J.A. MARAVALL, *Estudios de Historia del pensamiento español. Edad Media*. Madrid, 1973, p. 138.

empresa de repoblación con perspicacia y habilidad. La necesidad de una población musulmana que continuara trabajando en aquellas tierras, no solo labrando la fértil vega sino en todas las labores incluidas las artísticas, y la obligada distribución de heredades entre los conquistadores, pudo realizarse mediante sucesivos repartimientos, efectuados por el rey en el transcurso de los años 1266 a 1273, logrando así la persistencia y convivencia de mudéjares y cristianos e impedía la formación de amplios señoríos.

Su política de repartimientos, junto a los numerosos privilegios y mercedes concedidos por Alfonso X a la ciudad de Murcia, permite apreciar, en todo ello, algo más que el simple propósito de organizar una ciudad, que acababa de ser rescatada de manos musulmanas. Se observa un afán y extremado cuidado en guiar, encauzar y dirigir los primeros pasos de la ya ciudad castellana. Resalta en sus documentos un afecto, un interés y una generosidad que no tienen más comprensión que un decidido propósito de engrandecer a la que era primera conquista del entonces Infante heredero de Castilla[2].

De esa generosidad queda constancia en el Repartimiento, en donde pagaba o retribuía muchas veces los trabajos con tahullas de tierra, entre otros a los artistas a su servicio. La admiración del rey Sabio hacia el arte de los vencidos hace que no prescinda de ellos, como es el caso de los joyeros moros Ahmed, Mahomad y Abrahem, tres hermanos, orfebres joyeros del rey don Alfonso, a quienes les habría encargado alguna joya. *Este heredamiento les do en tal manera que ellos me cumplan el seruiçio que me an prometido, segund diz la carta que yo tengo firmada de letra de sus manos.*

Concesión otorgada por el monarca mediante una carta escrita y firmada por el propio Alfonso X en Cieza el año 1310 de la era, o sea 17 de Junio de 1272 d.C.[3].

Les dio en la quinta partición, tres reales en la alquería de *Hudaxar*, situados en la Arrixaca de Murcia que yacían libres, pues pertenecían a los moros que habían abandonado la tierra. Uno de estos reales era el de *Almohaçin* en el que había siete

2 J. TORRES FONTES, *Presencia de Alfonso el Sabio en Murcia*. Murcia, 1967, p. 17.

3 Carta transcrita y publicada por J. TORRES FONTES, *Repartimiento de Murcia*, 1960, p. 231.

Esto es lo que mando el Rey dar a Abrahem et a Hamet et a Mahomad, sus moros orebçes, en la partida de los moros en la alcaria que diçen Huxadar.

Sepan quantos esta carta vieren, como yo, don Alfonso, por la graçia de Dios, rey etc. por fazer bien et merçed a Abrahem et a Hamet et a Mahomad, mios orebçes, do les el real de Almohaçin, en que a vii alffabas, et el de Albiari en que a ii alfabas et terçia, et el de Aben Yzmel en que a ix alffabas menos terçia, que son por todas xviii alffabas. Et estos reales son en la parte de los moros del Arrixaca de Murçia et estan uagados que aquellos moros cuyos fueron son ydos de la terra. Et otrossi, les otorgo que auian xxx alffabas que Garçia Dominguez, mio notario et Johan Garçia, mio escriban, les dieron en la parte de los cristianos de Murcia por mio mandado. Et mando que lo ayan quito de todo pecho que moros deuen fazer. Mas este heredamiento les do en tal manera que ellos me cunplan el seruiçio que me an prometido segund dize la carta que yo tengo firmada de letra de sus manos, et si non que lo pierdan et porque esto non uenga en dubda mande fazer ende esta carta seellada con mio seello. Dada en Çieça, viernes XVII dias de Junio, era de mille et CCC et X annos.

alfabas, el de *Albiari* con dos alfabas y tercia y el de *Aben Yzmel* con casi nueve alfabas, un total de dieciocho a las que habrían de sumar 30 alfabas que les habían concedido los partidores reales fuera del arrabal de la Arrixaca, en la parte de los cristianos de la ciudad; mandando *que lo hayan quito de todo pecho que moros deuen fazer.*

La exención de todo tipo de cargas y pechos, es un medio por el cual se distinguió a determinados ciudadanos, generalmente buenos y prestigiosos artesanos, como claro testimonio del favor prestado al desarrollo de las artes. La historia de las exenciones y franquicias propias de la ciudad de Murcia durante la Edad Media, es el fruto de determinadas donaciones reales, como medio eficaz de atraer o asentar a cualificados artistas en una tierra feraz convertida tras la Reconquista en marca y frontera del mundo musulmán. Esta necesidad supuso la aparición de ciertas garantías en las que basar una hábil política de asentamientos, destinada a favorecer la presencia de todas aquellas profesiones necesarias, con lo que se aseguraba a la ciudad la conservación de una serie de servicios imprescindibles, muchos de los cuales eran practicados por la población musulmana, como es el caso que nos ocupa de los orfebres moros del rey Sabio, subrayando al mismo tiempo su valía[4].

> *Esto es lo que mando el Rey dar a Abrahem et a Hamet et a Mahomad, sus moros orebçes, en la partida de los moros en la alcaria que diçen Huxadar.*
>
> *Sepan quantos esta carta vieren, como yo, don Alfonso, por la graçia de Dios, rey etc. por fazer bien et merçed a Abrahem et a Hamet et a Mahomad, mios orebçes, do les el real de Almohaçin, en que a vii alffabas, et el de Albiari en que a ii alfabas et terçia, et el de Aben Yzmel en que a ix alffabas menos terçia, que son por todas xviii alffabas. Et estos reales son en la parte de los moros del Arrixaca de Murçia et estan uagados que aquellos moros cuyos fueron son ydos de la terra. Et otrossi, les otorgo que auian xxx alffabas que Garçia Domínguez, mio notario et Johan Garçia, mio escriban, les dieron en la parte de los cristianos de Murcia por mio mandado. Et mando que lo ayan quito de todo pecho que moros deuen fazer. Mas este heredamiento les do en tal manera que ellos me cunplan el seruiçio que me an prometido segund dize la carta que yo tengo firmada de letra de sus manos, et si non que lo pierdan et porque esto non uenga en dubda mande fazer ende esta carta seellada con mio seello. Dada en Çieça, viernes XVII dias de Junio, era de mille et CCC et X annos.*

---

4 J. TORRES FONTES, *Estampas Medievales*. Murcia, 1988, pp. 355-362. Otros ejemplos de exenciones en C. TORRES-FONTES SUÁREZ, «La colaboración municipal en la construcción de la Catedral (1512-1525)», *Homenaje al prof. Juan Barceló*, Murcia, 1990. C. BELDA NAVARRO, La «ingenuidad» de las artes en la España del XVIII. Murcia, 1993, pp. 34-37.

A estos orfebres mudéjares, les fueron dadas además veinticuatro alfabas de tierra en la alquería de *Benixamach*, en el término de *Tel Açaguer*[5] que era un donadío del maestre Rodolfo y que no se nombraba en el privilegio, *para cumplimiento de lo que les mandó el rey dar*, y a cuenta de las otras treinta[6]. Aún todavía los distinguirá con más tierras, prueba de la estima personal o consideración hacia ellos o bien como pago por trabajos encargados, en una partición distinta de tierras que comparte con varios ensayadores de la moneda en Aljucer[7].

Hay muchas más noticias de plateros, orfebres y batidores de oro así como cambiadores de moneda a lo largo de los distintos repartimientos en el reino de Murcia. Resulta elocuente la nómina de artistas alfonsíes y las generosas donaciones que reciben de este rey, gran cliente de los artistas y magno empresario de cultura. Conocemos sus nombres y la cantidad de tierras que recibieron:

Simón, Gueralt y Johan Argenter, orebçes del rey, obtuvieron siete alfabas y media o lo que es igual nueve tahullas de tierra en la zona que lindaba con Domingo Romo, *almocaden*, hasta la acequia de Sangonera a más de otra partida que les cayó en suerte de un heredamiento real de dos alfabas y otras quince de riego en *Tel Alquibir* y *Benimagner*[8]. El primero de ellos, Simón gozó de la distinción real, que le otorgó otras heredades en el camino de Lorca y, además, unas casas en la collación de San Lorenzo de la ciudad de Murcia[9]. Debió ser un artista preferido del rey Sabio quien también le otorgó unas casas en Sevilla en la collación de Santa María[10] al igual que hizo en esta misma ciudad con Johan Perez, *el pintor del rey*, es decir en el centro y muy cerca del Alcázar, según recoge Ballesteros en un documento fechado en Sevilla en septiembre de 1261[11] o la distinción que el monarca Sabio le otorgó con la concesión de una escribanía en Vila Real al pintor Pedro de Lorenzo, documentado en Murcia en los años 1267 y 1268, que debió ser uno de los más destacados colaboradores en la iluminación de los códices alfonsíes, prueba de ello es que la Cantiga CCCLXXVII nos habla de Pedro de Lorenzo, que los libros de Santa María *pintaba ben e agina*. Buenos artistas para un cliente de excepción[12].

5 J. TORRES FONTES, *Repartimiento*, ob. cit, p. 214.

6 Ibidem; *Repartimiento*, ob. cit, p. 224.

7 Ibidem; *Repartimiento*, ob. cit, p. 209.

8 Ibidem; *Repartimiento*, ob. cit, pp. 203, 211.

9 Ibidem; Repartimiento, ob. cit, p. 200: *La quarta suerte cayo a Simon orebçe, en linde de Roy Perez de Sierra et de la açequia de Almohaia, en linde de la carrera que va a Lorca, summa ii alffabas et media*. Pp. 201 y 237 en donde figuran en una carta real, en la que se confirman a la viuda de Bernat Cadireta ensayador de la moneda la mitad de los heredamientos concedidos a su marido.

10 J. GONZÁLEZ, *Repartimiento de Sevilla*. Madrid, 1951, p. 305. 1253, Mayo, Sevilla. «Alfonso X da a Isidro González las casas que tenía en la colación de Santa María, en Sevilla entre las de García Martínez, *Simón el orebçe*, doña María, don Bartolome bainero...» *Apud* R. GÓMEZ RAMOS, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Sevilla, 1979, p. 58.

11 A. BALLESTEROS BERRETA, *Sevilla en el siglo XIII*. P. CXX, doc. 115.

12 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, «Acontecer pictórico medieval. Murcia (SS. XIII-XV)». *El legado de la Pintura. Murcia, 1516-1811*. Murcia, 1999. p. 39.

Johan Argenter, su oficio de platero siempre invariablemente unido a su nombre; debió ser igualmente un considerado artesano por cuanto el escribano real le titula *orebçe del rey*, de quien recibió heredades de forma individual en la carrera mayor de *Albadel*, que se sumarían a las que compartía con los otros orfebres Simón y Gueralt. Este último *argenter* recibió en la misma partida de Johan, propiedades en el realete de *Albobz*[13].

Aún siete orfebres más encontramos entre los receptores de heredamientos reales en el Repartimiento de Murcia de manos del rey Alfonso X el Sabio, en un total de trece *orebçes* y plateros, a los que se unen nueve ensayadores y maestros de la moneda, así como batidores de oro.

En la amplia cuadrilla de *Cudiaçibit*, en la tercera y cuarta partición recibieron heredamientos gran número de caballeros (*mayores, medianos y menores*) clérigos, capellanes, escribanos y entre ellos encontramos a dos plateros *Pero Ferrer Argenter, y Bernat Argenter* con dieciséis tahullas de tierra por cabeza, *entre los peones mayores de esta quadrilla que fueron puestos e quantía de iii alffabas e quarta cada uno dellos*[14]. Pero el hecho de que en una siguiente partición se haga mención de *Guillem Argenter*, y de *Hug Guillem, argenter*[15], y un tercero llamado *Bernat Guillem* quien tenía grandes propiedades puesto que compró a Marín de Moncada treinta tahullas, que sumadas a trece mas en Alcantarilla y hacen seis alfabas y media, nos hace suponer que, si no la misma persona en dos de ellos, si al menos relación padre-hijo pudiera darse y sobre todo en el mismo oficio.

El Repartimiento de Murcia nos habla también de un *judío orebçe* que vivía en una de las casas del caballero Ferrer Ladrón, quien ha de testificar ante el rey, que mantenía caballos y armas en las casas y tierras de su heredad porque los jurados le habían declarado ausente de la misma. Tanto Pascual de Caparrós, vecino de Santa María, como un molinero de San Bartolomé que vivía junto a éstas casas, declaran que en ellas se alojaba un joyero judío[16].

EL sábado 25 de Diciembre de 1271 el rey envía a sus partidores que repartiesen la heredad de los moros de la Alquibla junto al río, por lo que antes de ello hubieron de jurar que lo harían bien y con lealtad; el 24 de Enero los partidores comenzaron a dar los heredamientos tanto a los cristianos nuevos como a los cien obradores censales de la plaza del mercado; entre ellos se encontraban *Ramon Argenter*[17], *Jacme Argenter*[18] y *Pedro Ferrando argenter*[19], de los que se indica igualmente las tahúllas

13 ...*Repartimiento*...ob. cit. p. 201.

14 ... Ibidem... p. 9-*Bernat, argenter, orebçe tene en Cudiaçibit per sí et per Garçia Lorenç xvi taffullas, que son ii alffabas et iiii ochauas. Tene en Aliada iii taffullas, que son i alffaba et iiii ochauas. Summa xix taffullas, que son iiii alffabas.*

15 ...Ibidem. pp. 135-136.

16 ...Ibidem. pp. 227-228.

17 ...Ibidem. p. 164.

18 ...Ibidem. p. 135.

19 ...Ibidem. p. 162.

concedidas, así como su valor en alfabas y lugar. Estos artesanos cierran la nomina de orfebres vecinos de esta ciudad de Murcia y asentados en ella, quienes mediante el privilegio rodado de 9 de abril, dado por el rey en Murcia, vieron confirmados todos los heredamientos recibidos; este privilegio les daba facultad para comprar y vender, concediéndoles la libertad del derecho de almoxarifazgo; a la vez que confirmaba a los vecinos todos los huertos, comercios y obradores, dándoles derecho para abrir tiendas francas en sus casas.

El Ordenamiento de Alfonso XI para el regimiento de la ciudad de Sevilla manda a los *orebçes* que *labren buena plata e leal en todas las lauores que ouieren a fazer en tal manera que sean a ley de torneros del rey de França*[20]. De ahí se infiere cómo en éste arte se imitaban, igualmente, las técnicas y modelos del país vecino, a la cabeza entonces de los modelos y estilos europeos. Pero evidentemente los moros *orebçes* del rey, Hamet y sus hermanos Muhamad y Abrahem, indiscutiblemente introducían en la corte técnicas y estilos muy diferentes a las que podían realizar los *orebçes* cristianos o judíos; o lo que es igual severidad castellana frente a la voluptuosidad musulmana. Pero tanto unos como otros, conocían hábiles procedimientos para purificar el oro, tales como el de la piedra *Maçaconia* que se recoge en el *Lapidario* de Alfonso X[21], como una piedra del signo de Sagitario de la que *los orebçes se ayudan mucho della en apurar el oro, ca de ella a uertud de fazer lo por su natura,* de quitar toda la suciedad de él y de purificarlo de toda cosa con que lo mezclen.

El *Lapidario* es la primera obra astrológica que mandó traducir Alfonso X y uno de los primeros manuscritos salidos del *scriptorium regium* alfonsí. En donde junto a las más bellas descripciones del oro, plata, piedras preciosas, piedras de aljófar, tan usados en joyería, compara la apariencia de los minerales con fenómenos de la naturaleza, abundando los símiles a lo largo de todo el libro, como precedente de la prosa poética; así las perlas de aljófar, tan preciadas por los *grandes sennores, ca ella es contada en una de las nobles*, se cierra en su concha cuando recibe las gotas de rocío y descienden al fondo del mar al ponerse el sol; pero entre sus cualidades además de su belleza para uso suntuario, en el arte de la física *se presta mucho a la tremor del coraçon* y combatir la melancolía, al mismo tiempo en el firmamento es la estrella del Mediodía en el triángulo de la figura del Dragón.

Piedras y metales utilizados por los orebzes reales, *que cuando los encuentras en las cuevas se les ve relucir como candelas en la noche.* Debieron conocer los orfebres medievales este libro en el que se estudian todas las propiedades de los ricos metales usados por ellos. La piedra llamada *Goliztiz,* usada para dorar la plata, que tornará *color oro puro por siempre jamás.* La piedra que *atrae el oro*, muy usadas

20 Archivo Municipal Murcia.: *Libro de Fueros de Sevilla*, fol 20 a 29 r. Ordenamiento de Alfonso XI para el regimiento de la ciudad.

21 Alfonso X. *Lapidario, (según el manuscrito escurialense H. I. 15).* Introducción, prólogo y notas de M. RODRÍGUEZ; S. MONTALVO. Madrid, 1981. p. 135. y M. BREY MARIÑO, *Lapidario* (Texto íntegro), 1970.

sus limaduras por los orífices para limpiar el oro, y que a su vez produce alegría al corazón.

Otra piedra muy blanda, *la que tira o saca la plata*; y la que llaman comúnmente *Argent o plata* y los moros *feda* que sufre martillo y fundición así como las otras que son metales, y se extiende martilleando más pronto que el hierro y el cobre, mas no tan bien como el oro. Su color es blanco y cuánto más la pulen, más resplandece; sus limaduras constituyen una buena medicina contra las flemas. Es la estrella meridional del signo de Cáncer, que llaman *Hamelin*, de quien recibe sus virtudes, y cuándo está en medio del cielo, este metal adquiere su mayor belleza.

La quinta piedra del sol es el Oro y si un orfebre hiciese una sortija de oro en domingo, *et lo que a de seer piedra sea otrossi de lo mismo*, con la esfinge real entronizada, coronada y todos los atributos de su poder, adquiriría tal *uertud* que quien la portase en el dedo medio de la mano derecha, estará siempre defendido de cualquier mal y sería temido por todos los que lo vieren *et mayor miente delos reyes.* Labor también de los orífices, eran los sellos reales y catedralicios, a los que sin duda alude el texto del Lapidario.

La *Nerichez* o *Belmuz*, de color rojo claro como si *las pintasse un pintor que non sopiesse bien pintar, pero son de gran luzencia quando el sol fiere en ellas.* Los joyeros utilizaban esta piedra muy a menudo para *fazer della sartales* y sobre todo ponerla en sortijas.

La piedra que llaman *Marcassita* que *si la pusiere so la cabeça quando durmiere, fazer la perder los amores* mas si por el contrario estuviere enamorado, *sonnara buenos suennos.* También se utilizaba para purificar el oro, que había sido mezclado con otros metales por los que desconocían el oficio: *ende los que toman los metales nobles et los bueluen como los uiles, non entendiendo el saber ni la maestría, fazen que se non meiora el uil, et danna se el noble.* Y también es piedra usada por la picaresca, pues la *marcassita* tiñe el cobre *uermeio en color de oro et esso mismo faz a la plata si la saben bien mezclar, pero estas obras no son duraderas.* De ahí que los Fueros de las ciudades reconquistadas se ocupaban también de los *orebçes* y plateros, condenando como a ladrón a quienes mezclaren el oro y la plata con cualquier otro metal, así como a los que quebrantaren o cambiaren las piedras que se engastaban en las piezas a realizar[22].

Como en todas las actividades de la vida medieval, también el ejercicio de la orfebrería, debía atenerse a una estricta normativa. Los Fueros regulan los costos y establecen las penas que serán impuestas en caso de engaño o trabajo o trabajo mal hecho. Es significativo a este respecto el Fuero de Alcaraz y Alarcón que del mismo modo que el de Heznatoraf ordena que: *El orebçe tome a peso el oro e la*

22 Ley DCCCXXXIX del Fuero de Heznatoraf. *De los orebzes et plateros*: *El orebçe tome el oro et la prata et a peso, et a peso la torne; et si al oro o ala plata alguna cosa mezclare, pechelo commo ladron, si prouado le fuere, sinon saluese segund la estimacion del danno que fiziere, et si la obra malfiziere o quebrantare las piedras o las camiare pechelo otrossi.*

plata e a peso lo de.. Et si al oro o a la plata alguna cosa mesclare, peche lo assi como ladron, si vencido fuere[23].

La concesión de Fueros ajenos, siempre de extensión muy limitada, como sucede a Murcia con el de Sevilla, era sólo útil para la constitución de su concejo y para el comienzo de una organización que si en principio no tiene muchas complicaciones, muy pronto se hizo evidente que la falta de una legislación adecuada dejaba en manos de pocos la resolución de todos los problemas. Esta simplicidad de las leyes en vigor obligaría al concejo de Murcia a recurrir a Sevilla a la búsqueda de cuanto le hacía falta, ya que junto a su Fuero podían regirse por sus privilegios, quedando el Fuero Real detrás con carácter supletorio.

Al mismo tiempo las necesidades de cada día obligan a adoptar medidas propias, a legislar, dictar ordenanzas, que unas veces se mantienen y otras su aplicación será momentánea. La complejidad creciente de la vida urbana llevaría consigo la adopción de normas, a veces fiel trasunto de otras de lugares de la corona castellana. Así es en el Fuero de *Heznatoraf*[24],la ley ochocientos treinta y nueve destinada a orfebres y plateros, dictamina que *todo orebçe obre el marco de la plata por quatro mencales, et según aquesta cuenta obre aquello que mas o menos fuere.* Era una de las primeras medidas conducentes a prevenir y controlar fraudes y engaños, excesos monopolizadores y manipulaciones en la circulación de oro y plata, de este modo la atención prioritaria del rey se centro en fijar la ley exacta o el marco de la plata con que los *argenters* y *orebçes* debían trabajar y comprobar si se ajustaba a ley por un funcionario público.

Cuando Alfonso X crea el oficio de almotacén al constituir el concejo murciano recién conquistada la ciudad, no hizo excepción alguna sobre la persona o personas que podían desempeñarlo, por lo que parece que cualquier vecino era apto para el desempeño del oficio. Es así que los veedores de distintos oficios públicos y los fieles marcadores de los pesos y pesas de oro y plata tendrán su más antiguo precedente en el fiel almotacén. Será el primer depositario de los patrones de pesos y medidas municipales e inspector y fiscalizador de los existentes en la ciudad, atribuciones que unía igualmente a otras de carácter público.

Las *ordenaciones* del almotacén[25] se relacionan directamente con tres aspectos fundamentales de la vida urbana: sanidad y limpieza, abastecimiento y venta y control de pesos y medidas, esto es, todo cuanto compete a la función que en principio se atribuye de inspección, porque en el horizonte de su actividad parece estar siempre presente el fraude, el engaño, la negligencia, por lo que el almotacén se configura como el antifraude, aunque por la imposibilidad de poder prevenir o evitar, tenga que recurrir a la pena o al castigo.

---

23 *Les Fures d'Alcaraz et d'Alarcon.* Paris, 1962-63 pp. 541.

24 R. UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca.* Madrid, 1935, p. 797.

25 J. TORRES FONTES, «Las ordenaciones al almotacén murciano en la primera mitad del siglo XIV». *Miscelánea Medieval Murciana.* Murcia, 1983.

Los orígenes musulmanes del almotacén son claros y además su creación en 1266 al constituir Alfonso X el concejo murciano reafirma esta apreciación, puesto que los castellanos suceden sin solución de continuidad a los musulmanes en el gobierno de la ciudad y con él son muchas las instituciones que se heredan o imitan dada la convivencia de las gentes de ambas culturas durante largo tiempo en la misma ciudad, aunque sus viviendas quedasen separadas por una muralla. Pero si su origen responde al precedente del *señor del zoco* y con semejante cometido, se darán variantes producto del tiempo, situación y vicisitudes por las que atraviesa la capital del reino murciano en los primeros tiempos castellanos.

El reino de Murcia en el siglo XIII ofrece una doble perspectiva. Si todo es esperanza, posibilidades y euforia en su primera fase, con la aportación humana que conlleva el comienzo de los repartimientos de casas y tierras y la continuidad mudéjar en el trabajo de la tierra, después, el cambio de coyuntura, será diferente.

Los privilegios iban configurando poco a poco la topografía de la ciudad en su trazado medieval. Lo que había sido populoso y amplio arrabal de la Arrixaca, quedará convertido en seguros y fecundos reales, en huertos murados en el interior del recinto de la Arrixaca. Una fisonomía urbana que tenía sus edificios del gobierno junto al río *«que la casa, que en tiempos de moros solían decir Daraxarife, que sea del concejo, e los juices que y uengan en ella»*. La Iglesia de Santa María la Real, junto al recinto del antiguo alcázar moro y el palacio real, y partiendo de estos edificios corrían los barrios comerciales.

Alfonso X concede tiendas para la venta de paños de Francia en *«e las tiendas de los camios de monedas e la pelligeria, que sean en aquella carrera que el rey de Aragón fizo derribar las casas, de Santa María fata el muro de la çibdat faza el Arrixaca»*[26]. Las disposiciones del privilegio constituyen un pequeño código comercial. *E otrosí les damos e otorgamos que las calles de los armeros, e de los selleros, e de los freneros, e de los bruneros, e de los blanqueros, e de los capaçeros, e de los correeros, e de los carpinteros, e de las carnicerías, e las pescaderías sean en aquellos lugares señalados....* Los *orebçes* y orfebres de igual manera situaban sus obradores en su céntrica calle, aunque los documentos alfonsíes no son muy habladores a este respecto, pero su actividad laboral es patente.

Orebçes y lapidarios engastaban piedras preciosas como la *çafira*, la *girgosa*, opalinas, *robies e calçedonias* para labrar *sortellas* o anillos y sartas de coral o aljófar, empleando el oro, la plata y el *menefix*, sobre todo este último, pues es tan dúctil que podía dársele la forma que se quisiera[27]; en estas mismas tiendas, nos dice A. Ballesteros, según aprecia en al Cantiga LXXII del Cod. Esc. nº 175, se vendían misales, cruces, candelabros, cofres..telas orientales confundidas con collares de

26 En 18-V-1267 (CODOM), I, 44). *Apud* J. TORRES FONTES, «Ordenanza suntuaria murciana en le reinado de Alfonso XI». *Miscelánea Medieval Murciana.* 1980.

27 *Lapidario*, ob. cit. p. 87.

piedras azules y bermejas; *y en todas ellas figuraba la piedra que tira el oro, especie de contraste para distinguir lo bueno de los falso.*

Estos menestrales formaban compañías prohibiendo el ejercicio del comercio a los que no formasen parte de la agrupación; pactaban conservar el secreto en las maneras de labrar la plata, comunicándolo solamente a los de su mismo linaje, y si uno hubiese comenzado una obra, no debía encargarse otro de concluirla. Todos estos convenios, tasas y posturas debían ser aprobadas por el rey[28]. Muchos negocios hacían en los mercados ordinarios las tiendas de cambiadores, viéndose en ellas los *esterlins* y torneses junto a los pepiones y burgaleses de la moneda castellana.

El valor de las tiendas de Trapería salta a la vista al comprobar su relativa tributación con otras. Debían pagar al rey *ciento quatro maravedis en oro, e por cada una tienda de la pelligería dos maravedis alfonsis en oro, e por cada una tienda de la bruneria dos maravedis alfonsis en oro*[29].

Las ferias, concedidas por el rey Alfonso X, suponía un aliciente más para la actividad comercial de los distintos gremios. El real de la feria, privilegiada por quince días con exención de impuestos y facilidades múltiples, se hallaba a continuación de la calle Trapería, arteria comercial junto con la de Platería de la ciudad. La cuestión de que en este real durante los días oficiales de su celebración, no se pagaban arbitrios por la franqueza de que gozaba, incitaba a tenderos, mercaderes orfebres, cambiadores de moneda a salir de la ciudad y aprovechar el privilegio. Se celebraba en el mismo lugar que el mercado semanal, que estaba situado en la llamada plaza del Mercado, junto a los muros de la ciudad, en el arrabal de la Arrixaca, suponía un periodo de quince días en septiembre que facilitaría a la población murciana la adquisición de toda clase de mercaderías.

Los mercaderes foráneos que acudían e incluso muchos de los vecinos dejaban sus obradores y tiendas y se establecían en las de la *Pelligería* donde se celebraba la feria, en un continuo bullir de la vida ciudadana animada por los corredores y regateros mezclados con la población que acudía a la búsqueda de aquellos valiosos objetos difíciles de obtener que ocasionalmente aparecían en el mercado.

Pero las restricciones en el uso de oro y plata vinieron de la mano, cuando la crisis económica, con las leyes suntuarias, de extraordinario interés social y que tanto afectaban a nuestros orfebres. La normativa sobre el lujo y leyes suntuarias, se repiten ocasionalmente en épocas determinadas y se promulgan ante los excesos en el *adobo*; adornos y guarniciones, en las que las vías de *orofreses* se reglamentaban en cuanto a longitud y peso de la plata.

También se prestaría atención a los collares, sortijas, pendientes, velas y cabos de plata, ya que se prohíbe el oro, aljófar, piedras preciosas o esmaltes con la excepción de pendientes de plata con un peso máximo de cuarto de onza. De lo que se infiere

28 *Partida* V, tit. VII, ley II, p. 87.
29 A. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X El Sabio*. Barcelona, 1984, p. 550.

que la corrupción de costumbres era grande, y que ello motivó que el rey se viera obligado a legislar hasta sobre el porte exterior de los eclesiásticos.

Y algo que se repite continuamente en los documentos: La mujer del caballero *pueda traher y traya sin pena alguna aljófar, oro plata, brosladuras de seda, tocas orilladas con oro, trenas, sabastros y orofrezes.* Las mujeres que sus maridos no tienen caballos *no puedan llevar en sus vestidos oro, ni plata, ni trenas, ni aljófar.* Leyes que se promulgan ante los excesos en le vestir por una parte y por el uso indebido de telas y adornos por otra, que hombres y mujeres efectúan sin corresponderles por su condición social, porque todo estaba reglado y el vestido y las joyas distinguían y diferenciaban a unos de otros.

Hubo ceca en Murcia en tiempos de Alfonso X y se fundió moneda como está documentado. Queda fuera de toda duda los decididos propósitos de Alfonso X de mantener y desarrollar cuanto había encontrado en tierras murcianas en los años de protectorado y ocupación y posteriormente cuando de forma definitiva incorpora el reino de Murcia a su corona, ya sin compromiso ni capitulaciones que pudieran frenar e impedir la consecución de su programa. De ahí la persistencia de la ceca murciana, que batió bajo gobierno musulmán y ahora batiría los diversos tipos de monedas creados por Alfonso X en el transcurso de su reinado, bajo nuevos auspicios:

Maravedí alfonsí; moneda de oro, creada por Alfonso VIII a imitación del maravedí almorávide.

Maravedí chico; maravedí de oro procedente de la ceca musulmana de Murcia.

Maravedí de guerra, o dineros blancos o burgaleses; valían el doble del maravedí alfonsí.

Dineros prietos; con rebaja de plata que tenían los antiguos. De igual valor que los antiguos *pepiones*.

Dobla; moneda de oro, acuñada por orden de Alfonso X en una carta de 1272, «*mande fazer moneda de maravedis de oro fino...*»

La presencia de diversos monederos en la ciudad de Murcia antes de 1268, estudiados por el profesor J. Torres Fontes[30], cuando comenzó a verificarse el Repartimiento de las tierras murcianas, denota su intervención en la fabricación de moneda real en Murcia. También está documentado la utilización de plata sin acuñar con valor mercantil en Murcia, durante el reinado de Alfonso X. En un censo otorgado en Murcia en abril de 1272, se especifica que el pago anual de dicho censo era el de *diez onças de plata fina*, a entregar por mitad cada semestre[31].

---

30 J. TORRES FONTES, La ceca en Murcia en el reinado de Alfonso X. *Murgetana*, Murcia, 1957, pp. 44-56.

31 F. MATEU Y LLOPIS, «Estado monetario de la Península que revelan los Documentos Linguísticos de España». En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid, 1951, vol. II, pp. 608..... *apud* J. TORRES FONTES, ob. cit.

En el Repartimiento, se citan entre los heredados a *Johan Pérez*, maestro de la moneda; *Arnalt Nadal*, cambiador; *Bernat Cadireta*, a quien correspondió cuantiosas tahullas, *Bonaventura Lombardo* y *Pedro Delbosc*, ensayadores de la moneda; *Johan Díaz*, batidor de oro; *Guerço*, fundidor de moneda; y a *Johan Ruiz* y *Pedro Gonçalez*, monederos. Su categoría como pobladores fue diversa, *Cadireta* fue heredado como caballero menor, J. Diaz como peón mediano y Buenaventura y Delbosc integraron la primera cuadrilla de criazón del rey, recibiendo por ello cuantiosas donaciones en Aljucer.

Aparte de los numerosos plateros y *orebçes*, que se asentaron en Murcia, más algún otro monedero cuyo oficio no se especifica en el Repartimiento, los monederos enumerados formaban un equipo de ocho o nueve personas, ya que el cambiador , podía ser totalmente ajeno a la directa acuñación de la moneda. Cuando el príncipe don Alfonso fue proclamado rey de Castilla frente a su hermano Enrique IV, ordenó el restablecimiento de la ceca murciana y dispuso la acuñación de moneda especificando «*en la dicha mia casa de moneda e agora de aquí adelante aya un tesorero, e dos alcaldes, e un escribano, e un ensayador, e un maestro de balança, e otro afinador, e otro fundidor, e otro criador*[32]...así hasta diez personas dedicadas a la fabricación y acuñación de moneda, esto es : maravedíes de oro y reales de plata; más las que con cargos públicos darían fe y legalidad del oro y la plata , aunque la figura del encargado del marco de marcar la plata ya había aparecido años antes, pues será en 1378 cuando en los documentos múrcianos se hace la primera mención.

Códices, documentos o diplomas, Privilegios rodados, Cartularios, testimonios históricos y literarios que nos aportan inestimable y determinante información de un reino fronterizo que en los difíciles años medievales, nos legaron en la brevedad de unas notas, el noble trabajo de *orebçes* y plateros.

32 A. M.M. Cartulario Real 1453-78, fol. 194.

Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico

MANUEL VARAS RIVERO
Universidad de Sevilla

El desarrollo de formas arquitectónicas complejas fue un factor clave en la orfebrería española del Quinientos. Las tentativas, en esa dirección, de los principales plateros de entonces, evidencian un atractivo proceso de asimilación del lenguaje arquitectónico de la Antigüedad que estuvo lleno de dificultades, al afrontarse conceptos de índole intelectual desde una insuficiente formación de tipo artesanal.

Los estudios pormenorizados sobre este aspecto de la orfebrería renacentista y manierista son muy recientes. Los trabajos más alejados en el tiempo incidieron en la obra teórica y práctica de Juan de Arfe y Villafañe, el indicio más evidente del interés por la arquitectura de la platería de ese siglo[1]. A los estudios de Bonet y Sanz Serrano, se unió algo más tarde la obra de consulta obligada de Hernmarck. Su visión general sobre la cuestión arquitectónica en los orfebres abría un camino fundamental para su estudio[2]. La profundización en los mecanismos del diseño

1 A. BONET CORREA, Introducciones a las ediciones facsímiles de la *Varia Commensuracion* de Juan de Arfe y Villafañe, Libros I y II. Madrid, 1974 y Libros III y IV. Madrid, 1978, recogidas posteriormente en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Cátedra, Madrid, 1993. Mª.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla*. Diputación, Sevilla, 1979.

2 C. HERMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.

arquitectónico es aún más inmediata en el tiempo, destacando los últimos trabajos de Heredia Moreno y Sanz Serrano[3].

En las últimas investigaciones se va constatando la influencia decisiva de los libros de arquitectura en el diseño de la orfebrería bajorrenacentista. El tránsito hacia un control del léxico clásico por parte de los orfebres mejor preparados estuvo presidido por el conocimiento, más o menos directo, de los grandes teóricos italianos de la época. En Serlio, Vignola y Palladio, nuestros plateros aprendieron el sentido de los órdenes arquitectónicos y encontraron modelos de inspiración para sus composiciones.

Aunque muchas novedades formales y compositivas de los citados teóricos recogían las ideas manieristas de Miguel Ángel[4], algunas fórmulas arquitectónicas del florentino fueron difundidas por medios más pragmáticos y directos, como grabados, dibujos de artistas españoles llegados de Italia o la propia obra de estos últimos en España. A esta forma de difusión contribuyó, sin duda, el hecho de que, salvo pequeños detalles, los modelos miguelangelescos no aparecieran en un tratado hasta la década de los 90 del siglo XVI. Es en ese momento cuando se publica la edición castellana de la Régola... de Vignola (desde 1593), incorporando diseños de puertas de Miguel Ángel que habían permanecido inéditos hasta entonces[5]. Por otra parte, los grabados de las grandes obras del genio italiano, como San Pedro de Roma, no empiezan a difundirse hasta la década de los 70[6].

---

3 Mª.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio». *Archivo Español de Arte*. Madrid, 2003, Octubre-Diciembre. T. LXXVI, nº. 304; «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005. Mª.J. SANZ SERRANO y J.C. HERNÁNDEZ NÚÑEZ , «Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión» en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005.

4 El gusto por la abstracción formal de motivos clásicos como pilastras o ménsulas, libremente asociadas al orden dórico, que muestra el *Libro Extraordinario* de Sebastiano Serlio (Lyon, 1551), tiene su origen en los imaginativos y personalísimos diseños con los que Miguel Ángel interpretó la morfología del lenguaje arquitectónico antiguo. Sobre estos diseños miguelangelescos véase L.H. HEIDENREICH y W. LOTZ, *Arquitectura en Italia. 1400-1600*,. Madrid, 1991, p. 409.

5 Estos diseños corresponden a los folios XXXVIII-XXXXV y sólo más tarde fueron añadidos a las ediciones italianas del mismo tratado. Véase A. BUSTAMANTE y F. MARÍAS, «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo» en V.V.A.A., *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1985, p. 211. Tampoco extraña que la *Varia Commensuracion* de Juan de Arfe ignore la arquitectura de Miguel Ángel, pues su ideario en este tema se había conformado en los conceptos más clásicos de la teoría serliana (*Libros Tercero y Cuarto*), siendo el rechazo del maestro leonés a los conceptos manieristas romanos una constante en la prosa de su famoso tratado. Véanse sus opiniones sobre Vignola y sobre el motivo del frontón manierista en JUAN DE ARFE Y VILLAFAÑE, *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura*. Sevilla, 1585-1587. Libro IV, p. 6 y p. 22 respectivamente.

6 Nos referimos al libro de estampas *Speculum Romanae Magnificantiae*, reeditado y ampliado a lo largo de la segunda mitad del Quinientos en Roma. En sus ediciones tardías (a partir de los años 70) se incluyeron grabados con la obra del arquitecto, como los famosos de Etienne Dupérac de 1569. N. SÁNCHEZ ESTEBAN, «Catálogo» en V.V.A.A., *El Escorial en la Biblioteca*... ob. cit., pp. 160, 165-166 y 170. Dadas las fechas, su incidencia en España fue tardía.

Era lógico, por tanto, que el contenido arquitectónico de la obra de Miguel Ángel empezara a conocerse en España a través del modelo retablístico del italianizado Gaspar Becerra (1520-1568). Formado en Roma junto a los discípulos de Miguel Ángel, su Retablo Mayor de Santa María de Astorga (León), iniciado en 1558, introdujo en España el vocabulario arquitectónico del Manierismo romano con sus juegos de planos, sus encastrados columnarios, sus frontones con figuras y toda la abstracción morfológica del léxico clásico que el florentino había originado desde sus diseños iniciales. La expansión del modelo fue muy rápida, especialmente entre los retablistas del Norte castellano[7].

La incorporación de este novedoso lenguaje al terreno de las microarquitecturas de plata muestra un proceso muy interesante por lo que revela respecto a las fuentes y los mecanismos de inspiración de los principales orfebres en la segunda mitad del siglo XVI. El papel decisivo de Francisco de Alfaro en ese proceso es un asunto no abordado que en este trabajo trataremos de analizar con detalle.

La platería castellana comienza a asimilar la normativa del lenguaje arquitectónico clásico en la década de los 60. Es entonces cuando algunos artífices de importantes centros castellanos (Madrid, Alcalá de Henares, Toledo y Valladolid) parecen asumir las reglas teóricas de los libros de arquitectura, en muchos casos a través de la interpretación que de ellas se hacía en algunas disciplinas artísticas como el retablo. Dadas las fuentes, la cronología y la capacidad intelectiva que podía permitir el ambiente artesanal de formación, los conceptos de Clasicismo y Manierismo aparecen en sus obras francamente mezclados o difusos, salvo excepciones[8].

Si la configuración de los órdenes y la composición estructural denotan en esos años el conocimiento de los tratados (concretamente El Libro Tercero y Cuarto de Serlio), la decoración arquitectónica y algunas fórmulas miguelangelescas desvelan una estrecha relación estética de los orfebres con los mecanismos de diseño del retablo. Veamos los ejemplos concretos que confirman esta afirmación general, aunque matizada según los casos.

En 1564 Juan de Arfe ha diseñado la que puede considerarse primera custodia de asiento española sometida a las normas clásicas de la teoría italiana: la Custodia de la Catedral de Ávila[9]. Inspirado esencialmente por los contenidos más clásicos del Libro Tercero y Cuarto de Sebastiano Serlio, en la proporción, la composición y la morfología arquitectónicas, Juan de Arfe muestra un afán especulativo del

7 Véase J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Precisiones sobre Gaspar Becerra». *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1969. T. XLII, nº. 165-168, pp. 327-356. M. C. GARCÍA GAINZA, «El retablo romanista». *Imafronte*. Murcia, 1987-88-89, nº. 3-4-5, pp. 85-98. F. MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989, pp. 606 y s.s.

8 Nos referimos a Juan de Arfe. Tanto su formación intelectual, como sus obras de la época y sus ideas teóricas, lo sitúan en un plano estético clasicista (derivado de Serlio) y, por tanto, en una aparente posición de clara autoconciencia respecto a la alternativa del Manierismo.

9 Los pormenores del encargo y ejecución aparecen en J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 190, figuras 282-293.

todo inédito en la orfebrería de ese momento[10]. Nada prueba mejor este aserto que el desarrollo de la «serliana» seriada de los cuerpos superiores de la pieza, experimento coetáneo, pero más libre y arriesgado (pues se aplica a una planta circular), al empleo del mismo motivo en la arquitectura monumental[11]. Prácticamente nada del Manierismo arquitectónico de Miguel Ángel puede apreciarse en las estructuras de la custodia, de lo que se deduce un rechazo consciente de las últimas modas romanas, que el platero tuvo que conocer a través de Becerra, residente en Valladolid antes de su marcha a la Corte en 1562[12]. Su purismo clásico sólo se ve alterado por determinados tradicionalismos (arcos en esquina) o por motivos manieristas de carácter figurativo (hermes del cuarto cuerpo)[13], manteniéndose en su producción posterior como ideario estético casi inamovible[14].

Frente al entusiasmo serliano, en su vertiente clásica, y la erudición libresca de Juan de Arfe, la actitud de los orfebres toledanos, alcalaínos o madrileños de los años 60 y 70 del siglo XVI muestra claras tendencias hacia el Manierismo romano importado por Gaspar Becerra. A ellos se debe la primera aproximación del diseño de microarquitecturas de plata al universo formal de Miguel Ángel en Castilla. Aunque el desarrollo de esas formas es aún tímido, su importancia en el futuro de la platería arquitectónica es indudable.

La figura del platero Francisco Álvarez es esencial, pues la Custodia del Ayuntamiento de Madrid, ejecutada en 1573-74, muestra decididamente en su diseño

10 Sobre la base serliana de los diseños de Arfe véanse los indispensables estudios de Mª.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio» ob. cit.; «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada» ob. cit.

11 Según Fernando Marías, la primera aplicación seriada de la «serliana» como unidad de vertebración fue obra de Francisco de Villalpando, traductor de Serlio, en distintas estancias del hoy desaparecido palacio toledano de Diego de Vargas en 1557. F. MARÍAS,. ob. cit., pp. 423-424. El mismo sentido articulatorio le otorga Juan Bautista de Toledo en sus trazas de 1564 para el Patio de Convalecientes de El Escorial, obra acabada ya en los años 70. J.V. RIVERA BLANCO, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (la implantación del clasicismo en España)*. Valladolid, 1984, p. 315. Aplicada a un ábside la vemos en el proyecto de 1566 de Gaspar Gregori para la Obra Nova de la Catedral de Valencia, pero su ritmo es totalmente irregular. L. CERVERA VERA, «Arquitectura renacentista» en V.V.A.A., *Historia de la Arquitectura española*. Zaragoza, 1986. Vol. III, pp. 1066-1067.

12 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, ob. cit., p. 328. La demostrada conexión con el tabernáculo del retablo de Astorga de Becerra, basada en cuestiones planimétricas, establecida por Mª Carmen Heredia, es evidente, pero la filiación romanista de los asientos de los profetas tal vez deba matizarse o ampliarse, pues frontones sobre ménsulas aparecen en el *Libro IV* de Serlio. Incluso la morfología en Arfe está más cerca de Serlio (ménsulas avolutadas, pedestales con bolas sobre los derrames) que de Becerra y sus abstracciones dóricas. Véanse Mª.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura...» ob. cit., p. 198; SEBASTIANO SERLIO, *Tercer y Quarto Libro de Architectura*. Toledo, 1563. Libro IV, pp. 29, 31, 52vº., 53 y 58, entre otras.

13 M. C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio» ob. cit., pp. 174-175.

14 La lectura del Libro IV de la *Varia...*, publicada en 1585-87, no deja dudas al respecto. Véase la nota 5.

arquitectónico alguna fórmula de raíz miguelangelesca inédita hasta entonces[15]. La pieza, de planta cuadrada, remata todos sus frentes con frontones curvos, rotos y rizados a modo de enmarque de los áticos. El uso de semejante temática parece delatar la influencia que por esos años está ejerciendo el romanismo de Becerra en el ambiente artístico del Centro peninsular. Álvarez pudo inspirarse en algunas obras madrileñas del famoso escultor, como el desaparecido Retablo Mayor de la Iglesia de las Descalzas Reales de Madrid, iniciado en 1563, todo un muestrario de transgresiones en lo que a frontones y arcos se refiere, según se desprende del dibujo conservado[16].

La tímida tendencia tardomanierista de Francisco Álvarez se ve acentuada en algunos diseños arquitectónicos, coetáneos o algo posteriores, de plateros activos en Toledo y Alcalá de Henares. El nudo arquitectónico de la Cruz de Orgaz (Toledo) muestra claros indicios de avance hacia composiciones miguelangelescas complejas. Atribuida al toledano Marcos Hernández y a su labor en la década de los 70, confirma la influencia, no sólo escultórica, del romanismo en estos centros[17]. Su original composición rompe la tradicional retícula «plateresca» para introducir cajas o edículos con frontones en los que el capricho tectónico, en la disposición mensular o la concepción mutilada de entablamentos, y los soportes, en forma de pilastras con mútilos a modo de capiteles, suponen una notable novedad en la platería de la época[18].

Actualmente se desconoce casi todo sobre la obra de Francisco Merino en la década de los 70 en Toledo, lo que impide valorar hasta qué límites se desarrolló esta nueva estética arquitectónica en las platerías del Centro peninsular[19].

---

15 Sobre Álvarez y sus andas y custodia de Madrid pueden consultarse J. M. CRUZ VALDOVINOS, «De las platerías castellanas a la platería cortesana». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*. Zaragoza, 1983. T. XI-XII, p. 7 y *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, pp. 72-77; C. HERNMARCK, ob. cit., pp. 24 y 41-42; F.A. MARTÍN, «Catálogo» en V.V.A.A., *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Expos., La Coruña, 2000, nº. 80, p. 218.

16 Una reproducción excelente del dibujo puede verse en V.V.A.A., *Dibujos de arquitectura y ornamentación en la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*. Madrid, 1991, pp. 5-7. Otros detalles de la custodia, como la interpretación anticlásica de los entablamentos o los frontones curvos de base rota que coronan los pequeños áticos, parecen confirmar la influencia del novedoso lenguaje del retablo madrileño. No debe olvidarse que la portada de la edición príncipe de la *Régola*... de Vignola (Roma, 1562), mostraba también una estructura columnaria rematada por el mismo tipo de frontón manierista.

17 Sobre el sentido miguelangelesco de las figuraciones y la arquitectura de Marcos Hernández y la Cruz de Orgaz véase el completo estudio de Mª.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO, «Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y a sus fuentes iconográficas y decorativas». *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, 1999. T. VIII, nº. 16, pp. 313-340, sobre todo p. 324, figs. 24-25.

18 Además de Becerra, las obras retablísticas y arquitectónicas de Monegro, El Greco y Velasco de Ávila el Mozo en el Toledo de los años 70 debieron influir en el autor de la Cruz de Orgaz. Sobre la impronta miguelangelesca de estos artistas véase F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo, 1983. T. II, pp. 106-108, 137-140, 388-392 y 398.

19 Aunque la Cruz Patriarcal de la Catedral de Sevilla (1587) revela claramente que Merino llegó

En todos los casos citados el lenguaje arquitectónico de Miguel Ángel se desenvuelve en el terreno de la morfología y la composición, pero no en el de la estructura. La conocida concepción «cinética» del florentino, que hace avanzar los muros y encastra los soportes en un evidente reto anticlásico a la lógica constructiva, no está presente en estos pioneros intentos castellanos, quedando sólo apuntada en el nudo toledano atribuido a Marcos Hernández[20]. En efecto, en esa pieza las cajas se adelantan y se sitúan al nivel de unos soportes columnarios cuya proyección exterior se relativiza y aparece claramente limitada. Es manifiesta, por tanto, la voluntad del autor de acercarse a los anómalos juegos de planos creados por el genio italiano y divulgados en España por el famoso escultor de Baeza.

Ante el panorama castellano descrito, la figura de Francisco de Alfaro adquiere significación en este asunto con sus originales propuestas de los años 70 en Sevilla, dando arranque a uno de los temas más extendidos y convencionalizados en el Manierismo arquitectónico de fines del Quinientos y del protobarroco seicentista[21].

En Andalucía, especialmente en los núcleos avanzados de Sevilla y Córdoba, el diseño arquitectónico de los orfebres se mantuvo sometido a las convenciones «platerescas» en los años 60 del siglo XVI. Sólo en los inicios de la siguiente década una nueva generación de orfebres empieza a concebir sus composiciones bajo las reglas de la tratadística moderna. A las nociones clásicas (Tercer y Quarto Libro) y manieristas (Libro Extraordinario) de Serlio, se sumaron fórmulas del último Manierismo romano (miguelangelescas, vignolescas y palladianas) que, unidas a programas decorativos aún «platerescos», generaron en lo formal ese perfil ecléctico, propio de estos años, que sólo Merino será capaz de romper en la octava década.

Francisco de Alfaro culmina esta renovación de los años 70, marcando los límites de su desarrollo antes de la estancia andaluza de Francisco Merino[22].

Establecido en Sevilla como maestro independiente en 1572, dos años más tarde comienza los trabajos de una serie de custodias procesionales a cuya complejidad tuvo que hacer frente después de una producción modesta conocida documen-

a Andalucía con ese lenguaje asimilado.

20 Véase la descripción del concepto, a propósito del «ricetto» de la Biblioteca Laurenziana de Miguel Ángel, en L.H. HEYDENREICH y G. PASSAVANT, *La Época de los Genios. Renacimiento italiano 1500-1540*,. Madrid, 1974, p. 102.

21 Resulta extraño que los plateros toledanos o madrileños no reaccionasen al famoso motivo miguelangelesco, teniendo en cuenta que Gaspar Becerra y sus seguidores lo incorporan sistemáticamente y desde el principio a sus retablos. Ya antes de 1600, la articulación «cinética» es moneda corriente en el diseño de retablos, templetes de plata y portadas pétreas de sabor manierista en todos los centros españoles.

22 Junto a él, la labor renovadora estuvo protagonizada por compañeros generacionales como Rodrigo de León, en Córdoba, y Hernando de Ballesteros el Joven, en Sevilla. Sobre el primero puede consultarse entre otros trabajos el de Mª.T. DABRIO GONZÁLEZ, «Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba» en J. RIVAS CARMONA (coord..), *Estudios de Platería*. Murcia, 2002, pp. 107-126. Sobre el segundo A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII*. Sevilla, 1970, nº. de catálogo 42 y 43, Mª.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, pp. 140-141, 150 y 157 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería*



LÁMINA 1. *FRANCISCO DE ALFARO. Custodia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla), 1575-1581.*

talmente[23]. Aunque la primera de ellas, la Custodia de la Iglesia de Santa Ana de Sevilla, ejecutada en 1574, ha desaparecido, las tres grandes obras sevillanas de San Juan Bautista de Marchena (1575-1581), Santa Cruz de Écija (1578-1586) y Santa María de Carmona (1579-1584) dan buena idea del proceso creativo seguido por el joven Alfaro[24]. Todas ellas constituyen en conjunto el desarrollo de una misma idea estética que arranca al completo con el proyecto de Marchena , diseñado ya a principios de 1575, y que se depura progresivamente, en lo formal más que en lo estructural o compositivo, en las torres de Écija y Carmona[25].

En efecto, en la Custodia de San Juan Bautista de Marchena se plasman ya los personalísimos elementos estructurales y compositivos que Alfaro aplica en las piezas posteriores (lám. 1). En forma de torre piramidal de tres cuerpos —ochavados los dos primeros y circulares el tercero y el remate—, su arquitectura y proporciones responden por entero a los temas de la tratadística italiana moderna, especialmente los de Serlio, tanto en su vertiente clásica como manierista[26]. Sin embargo, la gran novedad de estas obras radica en un entramado estructural muy peculiar, en el que destacan las nociones de un miguelangelismo arquitectónico que Alfaro explora en toda su dimensión por primera vez en una custodia procesional.

Atendiendo al último tema citado, dos aspectos mecánicos, relacionados entre sí, destacan en el armazón de Marchena. El primero, sumamente original, afecta a todo el conjunto: la habitual estructura interna de la custodia no se basa en la columna u otro soporte exento, sino en algo muy semejante a lo que cabría calificar como muro. El núcleo arquitectónico queda así resuelto con una simple chapa de plata articulada con vanos y pilastras, como si de una fachada real se tratara (lám. 2). Alfaro rompe de esta forma el sistema transparente de sustentación exenta que, derivado de la tectónica gótica, había ideado Enrique de Arfe a principios del siglo XVI y que acaba por imponerse en las custodias españolas con Juan de Arfe y su adaptación clasicista del mismo.

---

sevillana. Sevilla, 1992, pp. XXXV y sobre todo 358-359.

23 Las noticias sobre estos datos aparecen en R. RAMÍREZ DE ARELLANO, «Artistas exhumados». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1902. Año X, nº. 114-116, p. 196 y en J.L. RAVÉ PRIETO, *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, pp. 29 y 39.

24 Los escasos datos conocidos de la pieza de Santa Ana impiden valorarla adecuadamente. Fueron dados a conocer por J. GESTOSO PÉREZ, *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1900. T. II, p. 131. El peso reseñado sugiere, por lo demás, que se trataba de una obra de pequeño tamaño.

25 El 12 de Febrero de 1575 ya estaban realizadas las trazas de la obra de Marchena. Así lo indica el contrato, publicado por J. L. RAVÉ PRIETO, ob. cit., pp. 85-86. La Custodia de Santa Cruz de Écija (Sevilla) ha sido estudiada por G. GARCÍA LEÓN, *Écija y el culto a la Eucaristía*. Écija, 2002, pp. 47-52. La de Santa María de Carmona (Sevilla) por Mª.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona, 2000, pp. 225-229.

26 El origen libresco del lenguaje empleado por Alfaro en sus grandes custodias iniciales ya fue apuntado, a propósito de la pieza de Marchena, por J.L. RAVÉ PRIETO, ob. cit., pp. 29-31. Recientemente abordamos un estudio pormenorizado de este tema en las tres custodias sevillanas, M. VARAS RIVERO, «Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica: las custodias procesionales de Marchena,



LÁMINA 2. *Custodia de Marchena. Detalle. Estructura en forma de muro o fachada.*

Pese a la dificultad de hallar explicaciones al personal concepto murario elegido por Alfaro, pueden apuntarse algunas causas. En primer lugar, cabe relacionarlo con los métodos estructurales de la arquitectura en madera. Tanto el retablo, con su procedimiento articulatorio basado en el plano y la proyección sobre él de soportes, como la arquitectura efímera, con sus teatrales evocaciones murarias en arcos triunfales y túmulos funerarios, tuvieron una clara incidencia en los diseños de Alfaro. A este respecto, deben señalarse las evidentes similitudes de planta y alzado que se aprecian entre las torres de Alfaro y lo que sugieren las descripciones del túmulo erigido en Sevilla por Hernán Ruiz el Joven en 1568 a la muerte de la Reina Isabel de Valois[27]. El orfebre además debió quedar impactado por el monumental tabernáculo de mármol y jaspes diseñado por el citado arquitecto en 1565 para la Catedral de Sevilla, obra inacabada y desaparecida, en forma de torre circular decreciente, cuyo contrato sugiere la existencia de muro y columnas proyectadas en su primer cuerpo[28]. Por otra parte, las ideas manieristas que Alfaro asimila y quiere desarrollar en su obra apenas podían encajar en los modelos anteriores de custodias andaluzas, muy alejados en el tiempo y en la estética[29].

El segundo aspecto estructural mencionado está íntimamente ligado al anterior, pues el concepto de muro permite al orfebre aplicar en una custodia de asiento la idea manierista del organismo «cinético», la gran novedad de origen miguelangelesco. El experimento afecta, esta vez, al segundo cuerpo de la custodia, que mantiene la planimetría ochavada. En él, las columnas ven transformada su posición, pese a permanecer exentas y en el mismo lugar que las del cuerpo inferior, por la naturaleza activa que la organización muraria adquiere. Así, los intercolumnios menores se ven invadidos por el muro de fondo, que se proyecta más allá del nivel que marcan los soportes (lám. 3). Logra de esta forma Alfaro plasmar, por primera vez en el organismo complejo de una custodia procesional, una idea manierista de

---

Écija y Carmona». *Laboratorio de Arte*. Sevilla, 2004, nº. 17, pp. 173-187.

27 En ocasiones, los túmulos funerarios evocaban estructuras murarias fingidas. Así se aprecia en el tercer cuerpo del túmulo que con motivo de la muerte de Felipe II se levantó en Sevilla en 1598. El grabado de éste último y algunos fragmentos de la descripción del túmulo de Hernán Ruiz II pueden verse en V. LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, 1979, (citamos por la ed. de 2001, publicada por el diario ABC), pp. 244-247. Sobre estos y otros ejemplos andaluces de relación entre arquitectura efímera y orfebrería estamos preparando un trabajo que esperamos dar a conocer pronto.

28 En el contrato se habla de una *entrada de puerta* y se especifica que el segundo cuerpo es exclusivamente columnario. Véase A.J. MORALES, *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1996, p. 57. El tercer cuerpo de la Custodia de Marchena, en forma de *tholos* con cella, parece relacionado con esa obra mueble que tanta expectación debió generar en Sevilla. El propio Juan de Arfe quedó bajo su estela como ha indicado Mª.C. HEREDIA MORENO, «Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio» ob. cit., p. 386.

29 Habían pasado 25 años de la muerte del gran Juan Ruiz El Vandalino y apenas se dio una evolución en las custodias andaluzas hacia un modelo clásico como el que representan Antonio y Juan de Arfe en Castilla en el tercer cuarto de la centuria. Especialmente el primero con su custodia de



LÁMINA 3. *Custodia de Marchena. Detalle del segundo cuerpo. Muro proyectado hacia el exterior.*

relativismo tectónico que sólo más tarde cobra difusión en la platería arquitectónica española[30].

Las fuentes para el desarrollo del tema las halló el orfebre en el mundo retablístico sevillano, que empieza a incorporar el romanismo en las décadas de los 70 y los 80 a través de tracistas castellanos instalados en la ciudad como Jerónimo Hernández, Pedro Díaz de Palacios o Diego de Velasco de Ávila el Mozo. El primero diseña una serie de retablos-tabernáculo para el arzobispado sevillano desde los inicios de la séptima década en los que el cuerpo principal queda configurado por una caja adelantada y flanqueada por soportes encastrados. El único ejemplar conservado, el de Nuestra Señora de la parroquia del Salvador de Carmona (actualmente en Cantillana —Sevilla—), demuestra que la novedad estaba ya definida en 1574-75, fecha de su ejecución. A través de estas obras, Alfaro debió entrar en contacto con la temática miguelangelesca, pues su intervención como fiador de Hernández así parece sugerirlo[31]. Pese a ello, el modelo empleado por el retablista y derivado directamente de Becerra, muro en forma de caja o artesón, no es el que desarrolla Alfaro en sus custodias.

Sólo unos años más tarde, el retablo romanista madura y se hace monumental en manos del tracista Pedro Díaz de Palacios. Los retablos mayores del Monasterio de Nª Sª de las Dueñas de Sevilla, ejecutado por Hernández en 1581, y de los conventos de San Leandro de Sevilla y Santo Domingo de Osuna (Sevilla), ejecutados en 1582 por Hernández.y Diego de Velasco, nos dan la clave del diseño de Alfaro. El retablo de Osuna (el único conservado), resuelve formalmente el segundo cuerpo de sus entrecalles laterales con un diseño idéntico al de nuestras custodias : el muro de fondo se proyecta al exterior a modo de arco estilizado que se remata con un recuadro superior (lám. 4). Parece claro, por tanto, que los retablistas (Díaz de Palacios, como tracista, y Hernández y Velasco, como ejecutores) y Alfaro, emplean un modelo común.

Para los años en que se ejecuta la citada tríada de retablos (1581-82), la Custodia de Marchena ya estaba concluida, por lo que Francisco de Alfaro se adelanta precozmente en la experimentación del motivo a los artífices de la madera en los que parece inspirarse.

Medina de Rioseco (Valladolid) y su clasicismo morfológico más que estructural o compositivo.

30 No en el terreno de las custodias procesionales, que optan por el sistema exento y transparente de Juan de Arfe, sino en el de las manifestaciones más simples y de menor tamaño, como nudos de vástago o pequeños templetes en custodias portátiles o relicarios, cuya naturaleza opaca o semiopaca las hacía adecuadas a estas concepciones del Manierismo romano tardío. Las custodias de Alfaro quedaron convertidas, de este modo, en experimentaciones aisladas y sin futuro en lo que se refiere a los grandes entramados eucarísticos.

31 Véase sobre estos datos J. M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, pp. 192-194, 259, 269 y 270. En 1578, el platero aparece como fiador en la escritura del desaparecido tabernáculo de Nª Sª de la Granada de Guillena (Sevilla):

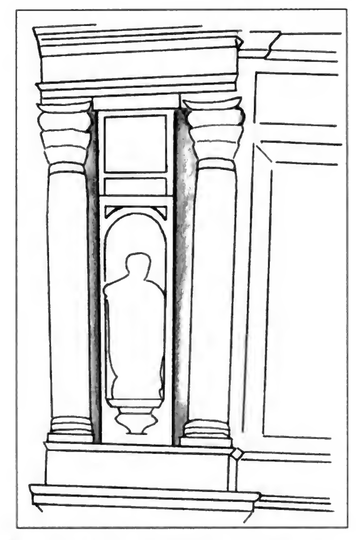


LÁMINA 4. *JERÓNIMO HERNÁNDEZ Y DIEGO DE VELASCO DE ÁVILA EL MOZO. Retablo Mayor de Santo Domingo de Osuna (Sevilla), 1582-1585. Detalle. Muro proyectado con idéntica articulación a la de la custodia de Alfaro.*

Todo lo anterior sugiere que el orfebre conoció las nuevas fórmulas en los años 70, merced a los contactos con el ambiente retablístico de la ciudad, y que su reacción fue muy rápida a la hora de aplicarlas a una estructura de plata. Que los contactos se dieron lo vuelve a corroborar la documentación, pues Alfaro aparece de nuevo como fiador de Hernández y Velasco en la contratación de los citados retablos de Nª Sª de las Dueñas y de San Leandro[32].

La relación con Jerónimo Hernández se evidencia, además, en otros formulismos miguelangelescos, o incluso palladianos, que Francisco de Alfaro adopta en las

J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 272.

32 Sobre estos significativos retablos puede verse J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 193, 264-266 y 324-330. Las fuentes para Alfaro debieron ser Jerónimo Hernández, al que aparece vinculado contractualmente en varias ocasiones como hemos visto, y Pedro Díaz de Palacios, Maestro Mayor del Arzobispado en los años 70 y verdadero introductor del romanismo a escala monumental con las trazas de los citados retablos. Por su parte, Diego de Velasco sólo aparece documentado en

custodias de Marchena, Écija y Carmona. El motivo del frontón roto y avolutado con figuras recostadas debió conocerlo Alfaro a través del conocido escultor. El Retablo Mayor de San Mateo de Lucena (Córdoba), obra fundamental de Hernández ejecutada en 1572-1579, incorporaba en su ático todo un muestrario de frontones manieristas, incluido el modelo mencionado. Alfaro sistematiza su uso de forma original apenas tres años más tarde que Álvarez en la Custodia de Madrid[33]. La misma procedencia debe tener la idea, de origen palladiano, de imbricar frontones rotos en los frisos del segundo cuerpo de estas custodias. Que las fuentes manieristas del orfebre son recientes lo demuestra el empleo de ménsulas planas en forma de triglifo liso del que sólo ha quedado un número aleatorio de gotas (véanse bajo el frontón en la lám. 2). Esta personal interpretación del motivo clásico es creación de Miguel Ángel y por la época en que Alfaro lo aplica apenas puede hallarse en España, incluida la arquitectura o el retablo[34]. Los datos de que disponemos nos inclinan a pensar que el platero debió asimilarlo a través de algún dibujo o grabado de Hernández, pues su imagen no aparece en libro impreso hasta las ediciones españolas de 1593 de la Régola delli Cinque Ordine d'Architectura de Vignola[35].

La temática miguelangelesca de orden arquitectónico adquiere en las custodias de Alfaro de los años 70 un desarrollo completo, e inédito en la orfebrería de entonces, que no rehuye los aspectos más complejos, como el concepto estructural del muro «cinético». La novedad romanista aparece combinada con presupuestos clásicos y manieristas de origen serliano, e incluso con una decoración variopinta que oscila entre el »grutesco», el Manierismo nórdico y la abstracción geométrica. El resultado de todo ello es el de un eclecticismo estético muy afín a estos años de transición y a las obras coetáneas de la platería castellana del Norte. Podríamos, en este sentido, inscribir a Alfaro (y a los artífices andaluces de su generación) en ese proceso de asimilación de la teoría arquitectónica que los orfebres más avanzados del Norte inician en los años 60. No obstante, tendríamos que situarlo en una segunda fase de esa evolución general al incorporar decididamente las novedades del Manierismo romano, aún esbozada en los maestros norteños, como hemos visto.

La apuesta de Alfaro, personal y única, por una estructura de base muraria y manierista tiene una enorme trascendencia posterior. Pero sus ideas no se mate-

---

Sevilla a partir de 1579.

33 Sobre este retablo innovador véase J. M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 96; «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés» en V.V.A.A., *Homenaje a Hernández Díaz*. Sevilla, 1982, pp. 509-510. El empleo de frontones coronando pares de columnas lo extrae Alfaro del *Libro Extraordinario* de Serlio, demostrando una gran versatilidad en la aplicación de motivos manieristas. Véase M. VARAS RIVERO, ob. cit., p. 177, figuras 4 y 5.

34 Sólo lo hemos encontrado, con un diseño diferente, en el retablo de Astorga de Gaspar Becerra.

35 Véase la nota 5. El motivo aparece en una puerta del Campidoglio de Roma, VIGNOLA, *Regla de los cinco órdenes de Architectura*. Madrid, 1593, fol. XXXVIII. Está documentado que Hernández poseía una importante colección de libros y grabados con los temas artísticos más novedosos

rializarán en las custodias de asiento, cuyos modelos seguirán la vía impuesta por Juan de Arfe en torno al organismo transparente y exento, sino en el terreno más adecuado de las piezas pequeñas y opacas de los nudos de vástagos o de cruces. Este es el reto que precisamente plantea Francisco Merino en 1587 con la famosa Cruz Patriarcal de la Catedral de Sevilla, donde, más allá del nuevo sistema formal geométrico de estirpe manierista que marca la estética uniformada del Seiscientos, consagra una aplicación coherente del muro «cinético» romanista en la composición de su nudo arquitectónico. No obstante, la formulación de Merino era más fiel al modelo de Becerra y entroncaba con los tanteos toledanos acerca del nudo arquitectónico que ya vimos en los años 70.

Alfaro asumirá la lección de Merino sobre una temática que ya contemplaba, como hemos visto, antes de la llegada del orfebre desde Toledo. El encuentro fue fructífero, pues Alfaro, ratificando sus ideas manieristas y personalizando los aportes merinenses, dará lugar en los últimos veinte años del siglo a unos diseños arquitectónicos que marcan por completo la platería andaluza del periodo purista. Portapaces, nudos de cruces y ostensorios e incluso pequeños templetes andaluces del primer Seiscientos admiten como rasgo común las estructuras miguelangelescas creadas por Alfaro, bajo la influencia de Merino, desde la década de los 80[36].

Para terminar y por lo que se refiere al influjo de Alfaro y sus estructuras miguelangelescas, es fundamental aún hoy llegar a descifrar el enigma de la estancia del orfebre durante los diez últimos años de su vida en Toledo (entre 1.600 y 1610)[37].

Curiosamente y por lo que sabemos, la trayectoria posterior de Merino en Castilla determina una evolución muy rápida hacia la disolución arquitectónica, en aras de una abstracción geométrica que constituye la base del Purismo castellano posterior. Los nudos cilíndricos de las cruces de Colmenar Viejo (Madrid) y Añover de Tajo (Toledo), atribuidas a Merino a su vuelta de Sevilla, han reducido drásticamente la impronta arquitectónica a unos simples pilastrones entre cajas[38]. Tampoco

---

de Italia: J. M. PALOMERO PÁRAMO, *Gerónimo Hernández*. Sevilla, 1981, pp. 39 y 43.

36 En 1585-87, Alfaro crea un original nudo arquitectónico de planta cuadrada y con pilastrones por soportes, extraído directamente del enchufe de la Cruz sevillana de Merino, como modelo simple de vástago, en el Cáliz de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla). Desde 1587, trabaja nudos más complejos, con el muro «cinético» como base y bajo el influjo del modelo merinense, en el terreno de las cruces procesionales. A ese año parece corresponder la Cruz de San Bartolomé de Carmona (Sevilla). Esta doble vertiente formal de los nudos, casi siempre de planta cuadrada, de Alfaro tendrá larga pervivencia en cruces de altar, ostensorios e incluso portapaces andaluces del siglo XVII, pese al avance purista de signo abstracto. Sobre el cáliz de Marchena puede verse J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos*... ob. cit., pp. 227-228; J. L. RAVÉ PRIETO, ob. cit., p. 40. Sobre la cruz carmonense, J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1943. Vol. II, p. 146; Mª.J. MEJÍAS ÁLVAREZ,. ob. cit., pp. 286-287.

37 Alfaro marchó a Toledo como Tesorero del Cardenal Primado Hernando de Rojas y Sandoval. Consúltese J.M. PALOMERO PÁRAMO, «La platería en la Catedral de Sevilla» en V.V.A.A., *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 578 y 581.

38 Véase V.V.A.A., *Catálogo Monumental de Madrid*. Madrid, 1976. Vol. I, pp. 86-87; M. PÉREZ

Juan de Arfe en sus últimas etapas abraza modelos arquitectónicos en sus nudos, prefiriendo la abstracción geométrica de Merino, como puede verse en la Cruz del Seminario de Segovia, obra fechada en 1595[39]. En ningún caso, se opta por esquemas de planimetría cuadrada. Estos datos dejan, aparentemente, sin explicación algunas muestras aisladas de nudos arquitectónicos castellanos, ejecutados en las primeras décadas del Seiscientos, cuyo contenido manierista apenas tiene contacto con la obras de los grandes focos de influencia de entonces: Merino y Arfe.

La planta cuadrada que ostenta el nudo en forma de templete del Ostensorio de Las Palmas de Gran Canaria, obra madrileña de 1504, el nudo poligonal con columnas pareadas y frontones sobre ellas de la Cruz de San Miguel de Escalona (Toledo), del orfebre Juan de San Martín y anterior a 1615, e incluso algunos nudos de planta cuadrada y muro «cinético» de cruces y ostensorios burgaleses, ejecutados en el primer tercio del siglo XVII, aún conteniendo matices estéticos procedentes de Merino y Arfe según el caso, nos inducen a plantear la cuestión del Alfaro toledano. ¿Dio a conocer el artífice sus creaciones en la ciudad Primada?, ¿desarrolló alguna actividad artística?, ¿qué difusión tuvieron?, ¿qué parte, si existe, del influjo general de Merino en el Norte le corresponde al cordobés?[40].

GRANDE, *Los plateros de Toledo en 1626*. Toledo, 2002, pp. 98-99.

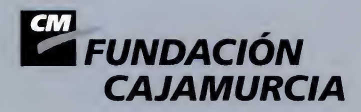
39 J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería» en V.V.A.A., *Las artes decorativas en España*. Summa Artis. Madrid, 2000. Vol. XLV, t. II, pp. 549 y 559.

40 Sobre el ostensorio canario véase J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, pp. 104-106, fig. 12. Sobre la cruz toledana, cuya estructura remite inmediatamente a las originales creadas por Alfaro en sus custodias procesionales, puede consultarse M. PÉREZ GRANDE,. ob. cit., pp. 118-119, fig. 10. Sobre los nudos miguelangelescos de planta cuadrada de la cruz de altar de la Catedral de Burgos y del ostensorio de Atapuerca, atribuidos a Lucas de Zaldibia, así como el del ostensorio de Huérmeces, obra de Gaspar Rodríguez de Medrano, véase A.A. BARRÓN GARCÍA,

ESTE LIBRO, EL SEXTO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 29 de NOVIEMBRE DEL AÑO 2006, EN LA VÍSPERA DE LA FIESTA QUE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA DEDICA A SAN ELOY, GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS

San Eloy, gloria de la Platería,
das excelencia a su arte
con el dominio del diseño y de la técnica.
Pero, sobre todo, resplandeces en tu caridad y honradez,
más que el brillo del oro o de la plata.
Eres elogio del arte y lucero de santidad.


UNIVERSIDAD
DE MURCIA
SERVICIO DE PUBLICACIONES


CM
FUNDACIÓN
CAJAMURCIA


ISBN 84-8371-642
9 788483 71642